

# CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

*PUBLIÉS PAR*

ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

## XIV

Contributions de :

P.-A. FÉVRIER — A. GRABAR — G. BARRUOL — J. HUBERT — B. BRENK  
M. LARRIEU — S. DUFRENNE — T. VELMANS — H. STERN — D. GABORIT-  
CHOPIN — A. ERLANDE-BRANDENBURG — Th. METZGER

PARIS

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLXIV

B.Y. 2746

## RECHERCHES SUR LES SOURCES JUIVES DE L'ART PALÉOCHRÉTIEN

(Troisième article\*)

par André GRABAR

Comme nous l'avons dit en commençant cette série de recherches, nous y relevons les sources juives d'œuvres d'art chrétien, autres que les illustrations de la Bible.

Celles-ci ne sont certes pas moins intéressantes. Mais plus d'un spécialiste de l'iconographie juive et chrétienne poursuit actuellement des études dans ce domaine. Tandis que les emprunts faits par les chrétiens de l'Antiquité aux modèles juifs, autres que les illustrations de la Bible restent généralement en dehors des préoccupations des archéologues et historiens de l'art. Nous essayons de remplir cette lacune, en considérant un par un les cas de ce genre. Dans le présent article, il sera question, successivement, d'un reliquaire chrétien de Syrie et du thème de la Main Divine. Nous reparlerons de celui de la poule aux

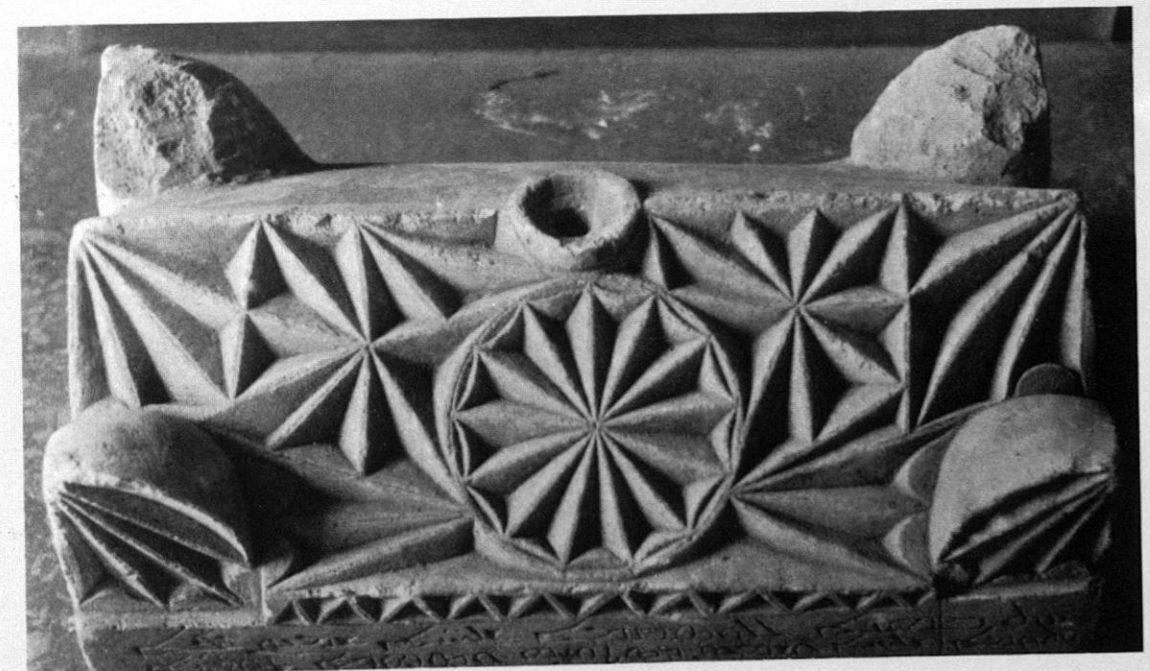


FIG. 1. — Istanbul. Musée archéologique. Reliquaire.

\* Voir les tomes XI, 1960, p. 41-71, et XII, 1962, p. 115-152.



poussins dans un article ultérieur. Ce thème a été étudié dans notre second article (Cahiers Archéologiques, XII, 1962, p. 124-125, fig. 8, 9, 10), mais des témoignages qui nous sont parvenus depuis lors, nous invitent à rédiger ce complément.

### 1. Un reliquaire syrien au Musée d'Istanbul

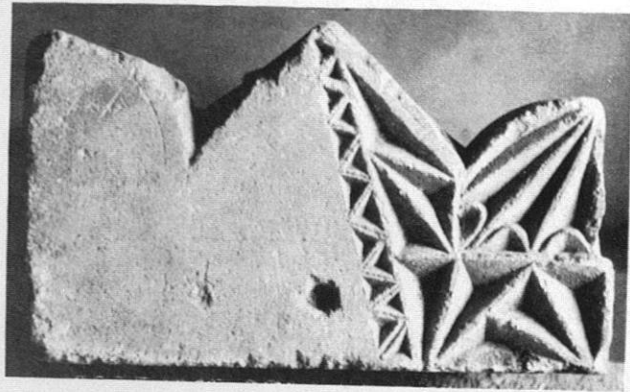


FIG. 2. — Même reliquaire.

Il s'agit d'une pièce de marbre plutôt massive qui imite le toit à dos d'âne et à acrotères d'un sarcophage de type banal, mais fortement réduit. Cet objet est partiellement décoré d'ornements incisés et présente, en son milieu, un assez grand orifice rond. Cette ouverture s'élargit sensiblement au revers de ce couvercle massif. Comme on sait, les orifices de ce genre aménagés dans le toit des sarcophages et des reliquaires qui en reproduisent les formes, servaient à faire verser de l'huile sur les ossements. S'il s'agit de reliques de saints, cette huile, sanctifiée au contact du corps saint, était recueillie et distribuée parmi les fidèles qui en attendaient une action curative.



FIG. 3. — Même reliquaire.

Il y a quelques années, en visitant les dépôts du Musée d'Istanbul, j'ai eu la surprise d'y trouver le couvercle en marbre blanc d'un petit reliquaire paléochrétien dont une inscription gravée en syriaque disait le pays d'origine. Il semble que le lieu de provenance précis de ce petit objet ne peut plus être établi. Il a dû être apporté à Istanbul à l'époque où la Syrie faisait encore partie de l'Empire ottoman. Grâce à l'amabilité de M. Nezih Firatli, conservateur du Musée, j'ai pu prendre des photographies de ce petit reliquaire, que je reproduis ci-contre (fig. 1-3).

Les deux versants du toit sont asymétriques, l'un d'eux étant bien plus développé que l'autre. Notre vue latérale (fig. 2) permet de mesurer la différence entre la longueur des deux versants. Le versant le plus développé est le seul qui, avec les acrotères, ait reçu un décor sculpté. Cette forme asymétrique et ce décor unilatéral montrent bien que le reliquaire était destiné à être adossé contre un mur et qu'on n'en voyait qu'une partie. C'est ce qui a été observé par les fouilleurs dans les églises de Syrie, là où les reliquaires du *martyrion* étaient encore *in situ* : les petits sarcophages y étaient alignés le long des murs<sup>1</sup>.

Cependant, un décor ornemental semblable à celui du petit reliquaire du Musée d'Istanbul n'apparaît sur aucun de ces reliquaires. Mais en revanche, il s'apparente fort curieusement à

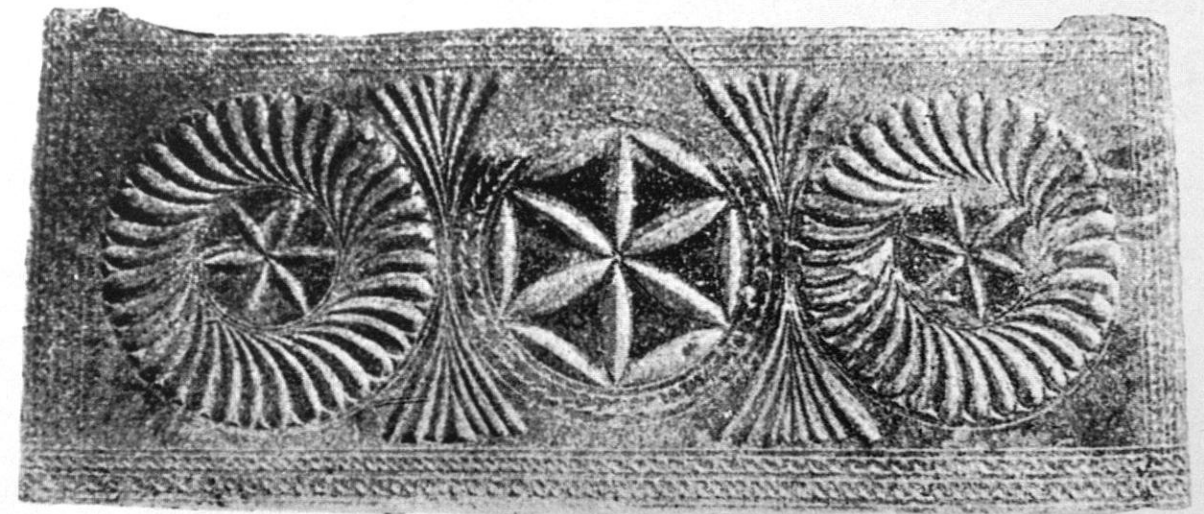


FIG. 4. — Ossuaire juif. D'après Goodenough.

la décoration d'une catégorie importante de petits monuments judaïques qu'on attribue au début de notre ère. Je pense aux « ossuaires » en pierre ou en bronze, qui sont des coffrets de la même dimension que le reliquaire qui nous occupe. De part et d'autre, c'est le même répertoire ornemental dont l'élément principal est la rosette. Celle-ci peut réapparaître plusieurs fois, et des motifs étoilés analogues y complètent le décor, en occupant les interstices entre les rosettes. Nous reproduisons trois photographies de ces coffrets d'après Goodenough qui en reproduit de longues séries<sup>2</sup>. A comparer ces « ossuaires » au reliquaire d'Istanbul, on voit tout de suite que le reliquaire chrétien a dû s'inspirer des « ossuaires » juifs qui servaient à recueillir les ossements d'un défunt, quelque temps après sa mort. L'absence de tout symbole chrétien — notamment pas de croix — rend cette filiation particulièrement plausible.

Du point de vue pratique un emprunt de ce genre n'aurait rien d'in vraisemblable étant

1. Jean LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1944, p. 163 et suiv., pl. XXX, 1. 2. H. DELAHAYE, dans *Anal. Boll.* 1935, p. 225-244. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1946, p. 346.

Sur l'huile des martyrs : LUCIUS, *Origines du culte*

*des saints*. Paris, 1908, p. 404 et 410. DELEHAYE, *Origines du culte des martyrs*. Bruxelles, 1912, p. 440. LASSUS, *l.c.*, p. 163 et suiv.

2. E.R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* 3, s. d.



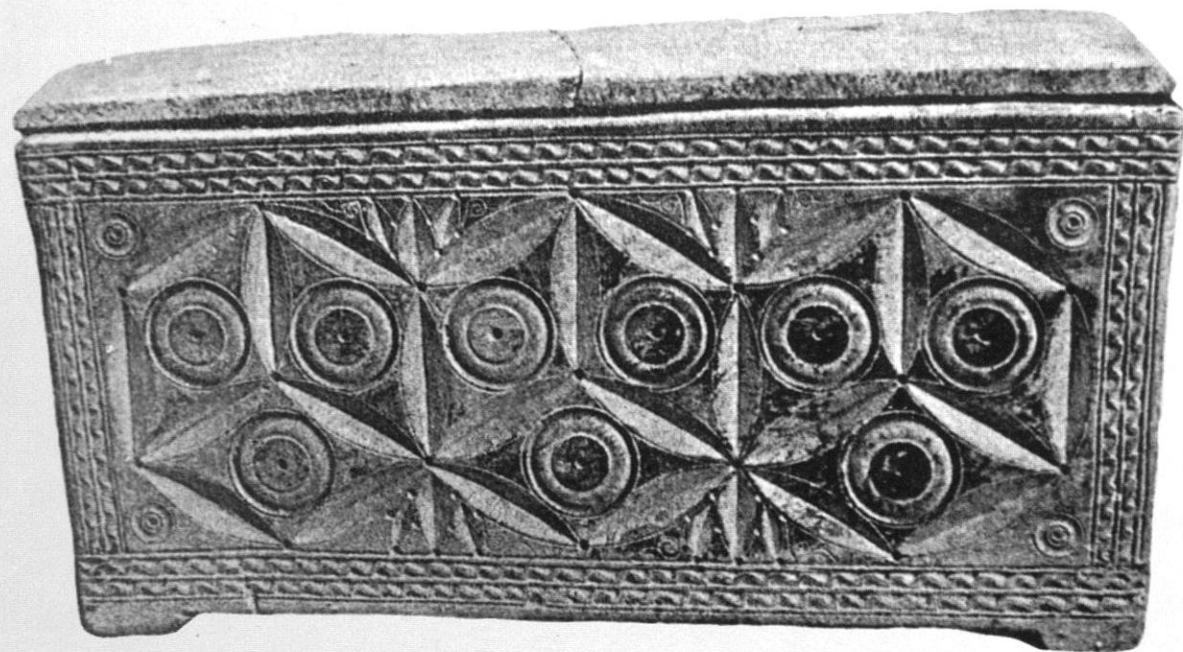


FIG. 5. — Ossuaire juif. D'après Goodenough.

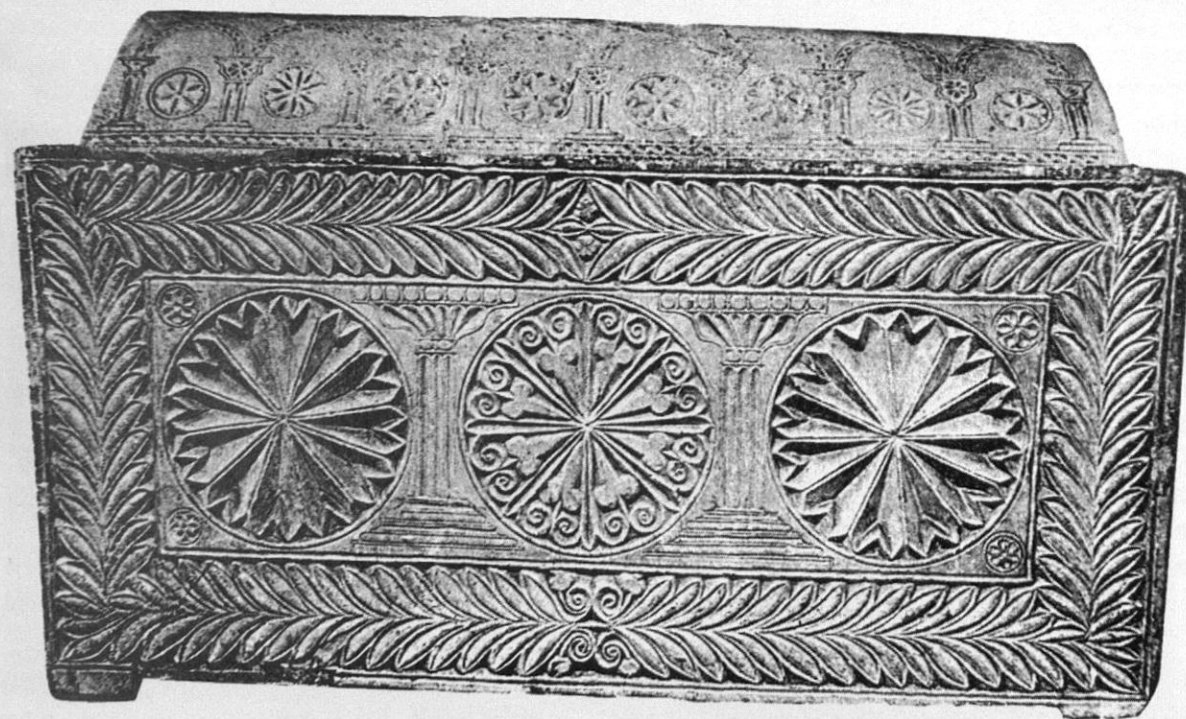


FIG. 6. — Ossuaire juif. D'après Goodenough.

donné les contacts fréquents entre les membres des communautés juives et chrétiennes dans les villes du Levant, et notamment de Syrie jusqu'en plein v<sup>e</sup> siècle. Il suffit de se rappeler de ce qu'en dit saint Jean Chrysostome, alors archevêque d'Antioche. Les petits « ossuaires » juifs ont pu attirer l'attention des fabricants de reliquaires chrétiens à cause de leurs dimensions réduites qui convenaient particulièrement à des lipsanothèques destinées à des fragments de reliques, à la mode orientale. Ce qui ne saurait être avancé pour soutenir que les Juifs, à cette époque, connaissaient le culte des reliques : il ne semble pas qu'on en ait un témoignage quelconque. Car s'il est certifié qu'il existait une espèce de *martyrium* des Maccabées, c'est-à-dire un édifice destiné à la commémoration de ces martyrs nationaux<sup>3</sup>, rien ne dit qu'on y vénérât leurs tombes. Le rapprochement « ossuaires » juifs-reliquaire chrétien du Musée d'Istanbul nous met en présence d'une adaptation au culte chrétien d'un genre d'objets propres aux usages funéraires des Juifs<sup>4</sup>.

Il serait risqué de généraliser cette observation, qui n'est peut-être valable que pour la Syrie, lieu d'origine du reliquaire. C'est dont témoigne la langue et le contenu de l'inscription qui est gravée, sur deux lignes, le long du bord inférieur du couvercle du reliquaire (fig. 3) : « Toi (tu as) dans ce coffret les apôtres Simôn Pierre et Thomas l'apôtre et Simon Stylite et le martyr Tobie (?) »<sup>5</sup>. L'inscription nous apprend qu'il s'agit bien d'un reliquaire chrétien (malgré l'absence de tout signe chrétien) et qu'il provient de la région d'Antioche (étant donné que les saints Syméon Stylite et — probablement — Tobie sont des saints de l'Antiochène)<sup>6</sup>. En Antiochène, les influences juives ont pu s'exercer facilement, étant donné l'importance de la colonie juive, à Antioche même et dans les autres villes du pays. Mais il se trouve aussi qu'un mot de cette inscription syriaque, le terme par lequel elle désigne le petit sarcophage-reliquaire, apporte un précieux témoignage sur l'arrière-plan juif de cette œuvre modeste. En effet, pour dire reliquaire, l'inscription ne fait pas appel à un mot syriaque, mais se sert d'un terme hébraïque « glosqema », en l'estropiant légèrement (on lit : « llasquema »). Or ce mot en hébreux signifie « ossuaire, reliquaire, coffret », et il servait précisément à désigner les petits coffrets pour ossements qui présentent tant de ressemblances avec le reliquaire du Musée d'Istanbul.

## 2. La Main de Dieu

Le motif iconographique de la Main de Dieu représentée isolément (sortant du ciel) est banal, dans l'art chrétien à partir du iv<sup>e</sup> siècle, et son origine juive est tellement évidente, que la présente notice ne voudrait se présenter qu'en rappel d'un fait universelle-

3. Julien OBERMANN, *The Sepulchre of the Maccabees Martyrs*.

4. Sur un reliquaire-coffret païen : E. DYGGVE, E. POULSEN et RHOMAIOS, *Das Heroon* 1934, p. 60 et s.

5. Je remercie bien vivement mon collègue J. Vajda d'avoir lu pour moi l'inscription syriaque du reliquaire et d'avoir plus particulièrement attiré mon attention sur le terme hébraïque qu'on y a trouvé incorporé dans

le texte syriaque.

6. SERGE, *Ménologe complet de l'Orient* (en russe) I. Vladimir, 1901, p. 60 et 640. Tobie martyr à Antioche, 2 janvier (avec renvoi au Martyrologe Jérónimien). Ce martyr ne figure pas dans Delehay, qui a dû le juger pas assez sûr historiquement. Inutile d'insister sur saint Symeon le Stylite dont le sanctuaire célèbre est dans le voisinage d'Antioche.



ment connu. Sauf erreur de ma part, très probable, un rappel de ce genre n'a pas été publié, depuis l'essor récent des études d'archéologie comparative judéo-chrétienne<sup>1</sup>.

C'est sur les sarcophages du IV<sup>e</sup> siècle, romains et provençaux, qu'on voit les plus anciens exemples de la Main de Dieu seule (le reste du corps de Dieu n'étant pas figuré) : elle y arrête le bras d'Abraham dans la scène du Sacrifice d'Isaac, ou tend la Loi à Moïse sur le Mont Sinaï<sup>2</sup>. On la voit enfin tenir une couronne au-dessus de la tête du Christ-triomphateur (Remise de la Loi de la Nouvelle Alliance). Les plus anciens de ces monuments chré-



FIG. 1. — Synagogue de Doura. D'après Dumesnil du Buisson.

tiens remontent peut-être au règne de Constantin, mais ils lui sont plutôt postérieurs. L'usage de représenter la Main Divine dans des scènes théophaniques se généralise plus tard, et parfois elle impressionne par ses dimensions qu'on a voulu colossales en comparaison avec la taille du personnage. Parmi ces Mains de Dieu volontairement très grandes, on notera une miniature de la Cotton Bible (scène non identifiée de la Genèse, dessin de Peiresc d'une peinture détruite actuellement)<sup>3</sup>.

Ces images de la Main Divine remplaçant Dieu, dans l'art paléochrétien, sont justifiées par l'expression *Manus Domini* qu'on lit à maintes reprises dans les livres des deux Testaments.

1. Non sans surprise, je remarque que les auteurs de certains ouvrages récents, tout en parlant de l'apparition du thème de la Main de Dieu, en iconographie romaine impériale et en iconographie chrétienne du IV<sup>e</sup> siècle, ne la font pas dériver de l'art juif : H.P. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. Oslo, 1953, p. 184-185.

H. STERN, *Le Calendrier de 354*. Paris, 1953, p. 150-152.

2. Parmi les exemples les plus anciens, voir plusieurs peintures de la Catacombe de la via Latina récemment découverte et publiée : A. FERRUA, *La pittura della nuova catacomba di via Latina*. Cité du Vatican, 1960, pl. LXVII, LXXXV, XCIII.

3. H. OMONT, *Fac-similés des plus anciennes miniatures dans les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 2<sup>e</sup> éd. pl. A.

Mais il y a longtemps que l'hypothèse d'une influence de l'art sémitique avait été avancée, pour expliquer le recours à un motif iconographique aussi insolite (Main seule). Seulement, en fait de références, dans l'art sémitique, on ne disposait que des « Mains » votives en bronze qui relevaient du culte de Sabazios (considéré comme « métamorphose » du Hypsistos des Juifs) et en second lieu celles qu'on devait à la piété des adorateurs des dieux syriens<sup>4</sup>. Sans nier toute parenté entre la Main de Dieu des images chrétiennes et ces figurations fournies par les arts sémitiques du Levant, on pouvait ne pas être entièrement acquis à l'idée des origines juives du thème chrétien de la Main de Dieu.

Mais comme pour tant d'autres choses, la découverte des fresques de la synagogue de Doura a changé la situation. En effet, à Doura, chacune des scènes qui correspondent aux étapes successives de la vision par Ezéchiel du champ des morts et de leur résurrection, est dominée par une Main de Dieu (fig. 1)<sup>5</sup>. Fidèle au texte du prophète, le peintre juif du début du III<sup>e</sup> siècle montre d'abord la Main de Dieu qui saisit Ezéchiel par les cheveux et le transporte par la voie des airs. Plus loin on retrouve la même Main mais faisant le geste de celui qui parle et qu'on montre chaque fois que le texte signale des paroles de Dieu. Toutes ces images juives précèdent de cent ans environ les plus anciens exemples chrétiens de la Main de Dieu. Elles nous donnent une idée très précise des modèles juifs des iconographes chrétiens. C'est d'ailleurs dans des scènes de l'Ancien Testament — Sacrifice d'Isaac, Moïse recevant la Loi — que la Main de Dieu apparaît d'abord dans l'art chrétien : le motif a pu passer aux Chrétiens avec l'image tout entière, par l'intermédiaire des peintres des synagogues et les illustrateurs de bibles juives.

Une autre série de figurations a sûrement la même origine, et les conditions dans lesquelles elles apparaissent ne font qu'étayer les conclusions de la première partie de notre brève enquête. Sur quelques-uns des sarcophages du IV<sup>e</sup> siècle, par exemple, au Musée de Marseille, une Main divine tient une couronne au-dessus d'un Christ qui par un geste solennel, remet la Loi aux apôtres. Sur un autre sarcophage, à Clermont Ferrand, et sur un ivoire célèbre, du V<sup>e</sup> siècle, à Munich, une Main de Dieu tendue du ciel saisit la dextre du Christ et l'attire vers elle ; dans les deux cas, il s'agit de l'Ascension<sup>6</sup>. Or on sait que l'image de l'Ascension du Christ, dans cette version asymétrique) a été composée sur le modèle des scènes de l'Apothéose des empereurs. Mais tandis que, sur les images de l'Apothéose les princes sont accueillis par des dieux de l'Olympe qu'on figurait portés par les nuages, le Christ de l'Ascension ne trouve devant lui que la seule Main de Dieu. C'est elle qui, sortant des nuages, se saisit de la main de



FIG. 2. — Médaille impériale.  
Apothéose de Constantin agr. 2 fois.  
Phot. Cabinet des Médailles.

4. F. CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, 1929, p. 61, 228, pl. XV, 2.

5. Comte DU MESNIL DU BUISSON, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*. Rome, 1939, p. 94 et suiv. pl. XL-XLIII.

C. KRAELING, *The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos*. Final Report VIII, 1. New-Haven, 1956, p. 178 et suiv., pl. LXIX, LXX.

6. F. VOLBACH et M. HIRMER, *Frühchristliche Kunst*. München, s. d. fig. 95.



Jésus et l'attire vers elle. Cete nouvelle formule fut-elle inventée pour l'Ascension du Christ ? Il est plus probable que, entre les images traditionnelles de l'Apothéose des empereurs et celles de l'Ascension du Christ que nous venons de citer, il y a eu un intermédiaire : l'image de l'Apothéose de Constantin, que, après sa mort en 337, les iconographes de la Cour représentèrent encore en Apotheose, mais en remplaçant par une Main de Dieu la figuration tra-



FIG. 3. — Médaille impériale. Constantin et ses fils couronnés.



FIG. 4. — Médaillon-amulette prov. Mersine. Ermitage.

ditionnelle de la divinité qui reçoit au ciel l'empereur défunt. On connaît les bronzes de ce type (fig. 2) et Eusèbe (*Vita Constantin IV*, 73) en décrit un exemplaire en mentionnant expressément cette Main de Dieu.

Un intermédiaire de l'iconographie impériale constantinienne existe également pour le motif de la Main de Dieu qui du haut du ciel couronne un Christ en souverain (fig. 3). On connaît la célèbre médaille qui montre, côte à côte et debout, Constantin et ses deux fils. C'est une image triomphale, où chacun des trois princes reçoit une couronne de victoire. Mais tandis que les fils de Constantin sont couronnés, l'un et l'autre, par une Niké qui se tient debout derrière eux, la couronne qui revient à Constantin lui-même plane au-dessus de sa tête portée par la Main de Dieu qui descend du ciel.

Pour l'Ascension, comme pour la composition du Christ en triomphateur souverain, entre les figurations traditionnelles de l'imagerie impériale et les premières images chrétiennes qui leur ressemblent, il y a la version nouvelle de ces mêmes figurations, telle que l'avait introduite dans l'art officiel le premier empereur chrétien. Or sa « réforme » iconographique n'a consisté qu'à remplacer les figures des dieux et des personnifications païennes par une Main de Dieu tendue du ciel. Le modèle n'a pu être que juif ou chrétien dérivé du juif, (par exemple, une image biblique reproduite par des chrétiens, comme nous en avons vues plus haut). Constantin qui déclarait qu'il obéissait à un souverain céleste a pu porter un intérêt

plus personnel à l'introduction de ce nouveau motif, dans l'iconographie gouvernementale. Cela lui permettait d'évoquer iconographiquement son souverain céleste et de retrouver ainsi, tout en évitant tout motif païen, un thème favori de ses prédécesseurs immédiats et qu'il utilisait lui-même, à ses débuts : image de l'empereur régnant à côté de son divin modèle. Maintenant qu'on sait que l'art religieux juif existait au temps de Constantin et que son iconographie, au III<sup>e</sup> siècle, représentait Dieu par la Main seule sortie du ciel, on ne saurait douter du fait que les iconographes officiels de Constantin se soient servis d'un modèle juif.

Des deux types de l'iconographie officielle constantinienne qui présentent la Main Divine (Apothéose, Couronnement de l'empereur) le premier ne fut jamais repris par la suite, et seul le second s'est maintenu dans les portraits officiels de l'empereur triomphateur (couronné par la Main). Mais les deux formules ont connu un succès durable dans leur application à des thèmes chrétiens parallèles : Ascension (dérivée de l'Apothéose), Baptême, scènes de prière (Main de Dieu tendue du ciel). Rappelons une troisième formule que nous croyons refléter un type iconographique de l'art triomphal de Constantin converti au christianisme, mais que nous ne connaissons que par une réplique sur un médaillon-amulette du VI<sup>e</sup> siècle (médaillon en or de Mersine, à l'Ermitage) (fig. 4). Enfin, M. Stern a signalé, dans une illustration du Calendrier romain de 354, une autre application du thème de la Main Divine seule introduit par Constantin<sup>7</sup>. Cette image aussi (Main de Dieu, la plume à la main, écrivant la liste des fêtes) a été souvent représentée par la suite, dans l'art chrétien.

Les applications ultérieures du thème de la Main Divine seule ont été innombrables, et sans les énumérer ici, ne les perdons pas de vue pour évaluer à sa juste valeur l'importance de cet emprunt à l'art juif imputable à Constantin<sup>8</sup>.

Paris

André GRABAR.

7. H. STERN, *Le Calendrier de 354*, p. 150 et suiv.

8. P. Franchi dei Cavalieri, dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 36, 1916-17, p. 258 signale deux textes qui indirectement montrent la nouveauté du thème de la Main de Dieu que Constantin avait introduit à Rome : un panégyriste païen de Constantin attribue à Jupiter la Main qui, sur les médailles de l'Apothéose de Constantin, fait monter le prince défunt dans

les cieux (Paneg. lat. VI 7, 3 éd. Baehrens<sup>2</sup> p. 206, 3 et suiv.). Le chroniqueur Eunapios hostile aux chrétiens signale une peinture profane où l'on voyait des barbares mis en fuite par une Main de Dieu ; il s'agit probablement d'un souvenir d'une peinture chrétienne (cf. sur les mosaïques de S. Maria Maggiore, par exemple, Volbach et Hirmer, *l.c.*, fig. 128).



## UN RELIQUAIRE PROVENANT DE THRACE

par André GRABAR

Au tome XIII des « Cahiers Archéologiques » 1962, (p. 49-59), nous avons commenté les reliefs au repoussé qui décorent un minuscule reliquaire en argent trouvé en 1957 à Ćirga, en Isaurie. Or, pendant que nous rédigeons notre brève étude, on découvrait au Sud de la Bulgarie, près du village de Yablkovo (district de Haskovo) un autre reliquaire qui à bien des égards ressemble à celui de Ćirga et que nous sommes heureux de pouvoir publier et commenter sur les pages des mêmes « Cahiers Archéologiques ». Car l'intérêt de cet objet, fort curieux en lui même, augmente du fait de sa ressemblance avec le reliquaire de Ćirga. Avant d'aborder la description de l'objet trouvé à Yablkovo, nous adressons à M. D. Dimitrov, Directeur du Musée Archéologique de Sofia et à M. Stančev, du même Musée, nos plus vifs remerciements, pour nous avoir signalé la découverte de cette pièce et envoyé les photographies que nous reproduisons avec leur autorisation (fig. 1-3).

Le reliquaire de Yablkovo, actuellement au Musée Archéologique de Sofia (inv. 2519), est une très petite boîte rectangulaire en argent qui se ferme par un couvercle plat. Les dimensions de cette boîte, soit 4, 8 ; 3, 1 ; 2,2 cm., donnent une idée de sa petitesse et nous rappellent en même temps les dimensions du reliquaire trouvé à Ćirga (4, 6 ; 1 ; 4 cm.). C'est le couvercle demi-cylindrique de cette dernière qui le distingue cependant de celui de Yablkovo. Mais les deux sont confectionnés avec des feuilles d'argent également fines, et de part et d'autre, le travail est également négligé. En décrivant le reliquaire de Ćirga, nous avons fait observer plusieurs détails qui témoignent de cette négligence (désaccord entre la forme arrondie du couvercle et le décor du haut des petits côtés de la boîte qui suppose un couvercle à dos d'âne ; vestiges de lettres d'une inscription qui semble ne correspondre à rien sur la boîte et se rapporter plutôt à un usage antérieur de l'une des feuilles d'argent qui forment la boîte).

La négligence est plus accusée encore dans le cas de la boîte de Yablkovo. En effet, les quatre parois de celle-ci sont confectionnées avec une seule et même feuille d'argent, longue et étroite, qu'il a suffi à l'orfèvre de plier quatre fois pour l'adapter tant bien que mal à la forme d'un coffret rectangulaire. On le fit sans se donner la peine de réunir sur le même côté de la boîte telle figure et l'inscription qui la nomme, ni même toutes les lettres d'une inscription. L'incongruité est d'autant plus sensible que les inscriptions de cette boîte se lisent ligne par ligne, tandis que l'angle sépare les unes des autres les lettres de la même ligne. Le même désaccord entre inscriptions et forme de la boîte se manifeste à chaque angle.

Mais il y a plus : l'atelier où ce petit reliquaire fut confectionné, en fabriquait d'autres,



qu'ils se suivent de gauche à droite en commençant par le nom de Jésus-Christ, qui occupe le milieu de l'une des parois longues de l'objet. La lecture ne présente pas de difficulté sauf pour les vestiges de deux inscriptions dont il ne reste que des fragments et qui apparaissent sur les deux extrémités de la bande. Du nom de l'apôtre le plus rapproché de l'extrémité droite (à gauche de la coupure), certaines lettres sont rendues invisibles par un fragment de feuille métallique qui lui est superposé actuellement et qui remonte à une réparation du reliquaire, à une époque inconnue, mais certainement ancienne. Du nom de l'apôtre qui se tient à l'extrémité gauche de la bande (à droite de la coupure), celle-ci ne présente plus que les dernières lettres ; le reste figurait sur la partie de la bande qui fut coupée.

IHCOYC ΠΕ ΑΝΔ ΦΙΑ Ε ? Ε ΙΑΚ ΜΑ ΙΩ ΠΑΥ  
 TP ΡΕ ΠΠ Υ ? ? ΩΒ ΘΘ ΑΝ ΛΟ  
 OC AC OC AC C OC ΕΟΣ ΝΗC C

Autrement dit : Ἰησοῦς, Πέτρος, Ἀνδρέας, Φίλιππος, Εἰσοῦδ[ας], [Βαρθολομ]ε[ος], Ἰάκωβος, Μαθθεός, Ἰωάννης, Παῦλος.

J'ai retenu la lecture Εἰσοῦδ[ας], pour Judas, proposée par M. Michailov. Plausible, elle n'en reste pas moins conjecturale. Il en est de même de la lecture [Βαρθολομ]ε[ος] que nous avons retenue tous les deux, mais c'est le seul nom d'apôtre — parmi ceux qui restent disponibles — qui se termine par Ε (lettre effacée) C, et la lecture proposée semble donc à peu près sûre.

Le Christ, assis frontalement sur un siège à dossier, bénit de sa main droite ; la position de sa main gauche est indistincte. A ses pieds, symétriquement, se tiennent deux grands oiseaux, plutôt des colombes que des paons. Paul est à la droite du Christ. Comme Pierre qui lui fait pendant, il s'approche de Jésus d'un mouvement rapide, et il tend vers lui un objet qu'il tient de ses deux mains et qui, selon toute vraisemblance, est un phylactère ouvert. Saint Pierre porte une croix à longue manche, qu'il semble tenir de sa main gauche recouverte du pan de son manteau. Le Christ, les deux oiseaux et les deux princes des apôtres aux mouvements rapides constituent une composition qu'on dirait formellement indépendante de ce qui est figuré sur les autres parois du reliquaire. En effet, les sept apôtres qui y apparaissent sont représentés debout et immobiles, dans des attitudes qui se rapprochent de la frontalité. Aucun des apôtres ne porte le nimbe et aucun de leurs noms n'est précédé du mot « saint ». Il me semble que le Christ n'est pas nimbé lui non plus (je ne crois pas que l'ombre incurvée, à droite de sa tête, puisse correspondre au bord d'un disque peu saillant). Le Christ est désigné par le seul mot IHCOYC, ce qui me paraît être un double « hapax », d'abord parce que traditionnellement on inscrit les deux noms de Jésus-Christ, et puis parce que, rangeant ces noms parmi les *nomina sacra*, les chrétiens les ont toujours écrits en abrégé : IC XC.

Iconographiquement, la scène qui fait le tour de la boîte rentre dans la catégorie qu'on désigne sous le nom de « Remise de la Loi » aux apôtres et qu'on voit sur les mosaïques des églises et sur les reliefs des sarcophages paléochrétiens. Comme là, les trois principaux personnages de la scène — Jésus, Pierre et Paul — forment une composition complète et parfaitement équilibrée, et dans certains cas, les autres apôtres ne sont point représentés<sup>1</sup>. Il y a également des sarcophages où ces autres apôtres se tiennent aux côtés de Pierre et

1. Mosaïques de Ste-Constance, à Rome, du baptistère de Naples (M. van BERCHEM et E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1924, fig. 9, 120), sarcophages de Ravenne (M. LAWRENCE, *The*

*Sarcophagi of Ravenna*, College Art Association Study Number 2 (1945), fig. 1, 35. I. WILPERT, *I sarcophagi cristiani antichi*, pl. XXXIX, CXXXXI, CXXXIX, etc.).

Paul, mais sans se diriger vers le Christ<sup>2</sup>, c'est-à-dire exactement comme sur notre reliquaire. Cette dernière analogie est assez frappante, et on devrait peut-être en tirer une indication sur la date probable du reliquaire. En effet, les sarcophages en question appartiennent généralement à la seconde moitié du IV<sup>e</sup> ou au début du V<sup>e</sup> siècle, et cette chronologie pourrait



FIG. 3. — Sofia, Musée archéologique.  
Reliquaire de Yablkovo. Couverture.



FIG. 4. — Reliquaire de Çirga, petit côté.

être également celle du reliquaire (v. aussi *infra*). Or, s'il en est ainsi, les inscriptions des noms du Christ et des apôtres, sur notre boîte, deviendraient les inscriptions les plus anciennes des noms des membres du collège des apôtres relevées jusqu'ici. Etant donné qu'on ne trouve pas ces noms ni sur les sarcophages sculptés, ni sur les fresques des catacombes, ni même sur

2. LAWRENCE, *l.c.*, fig. 2 et 9, fig. 3 et 14, 15. Cependant, sur ces sarcophages de Ravenne on interpose, entre les deux princes des apôtres suivis chacun d'un apôtre immobile, et les apôtres également immobiles représentés sur les petits côtés du sarcophage, deux

apôtres portant des couronnes. WILPERT (*l.c.* pl. XII, 5, XVII, 2 etc.) publie des sarcophages romains où le groupe central est encadré par des apôtres en attitude frontale. Sur d'autres sarcophages, plus nombreux, tous les apôtres sont tournés vers le Christ.



la boîte — que des *graffiti* des noms de Pierre et Paul sur les murs de la *Triclia* des apôtres, sur la via Appia, et peut-être de celui de Pierre, sous la confession de Saint-Pierre. Mais ces *graffiti* n'accompagnent pas les images des apôtres.

La date ancienne du reliquaire semble confirmée par l'absence des nimbes et par la forme insolite donnée à l'inscription du nom du Christ. Elle l'est aussi, selon moi, par le relief du couvercle qui, pour l'essentiel, reproduit très exactement les reliefs — identiques — qui décorent les petits côtés du reliquaire de Ćirga en Isaurie, dont il a été question au début du présent article (fig. 4). On y retrouve, en fait, les mêmes bustes d'un empereur et d'une impératrice, de part et d'autre d'une croix de la même forme. Or, dans notre article consacré au reliquaire de Ćirga, dans le tome XIII de ces recueils, nous avons dit pourquoi nous faisons remonter à l'iconographie du IV<sup>e</sup> siècle, et plus exactement à l'époque théodosienne, ce groupe iconographique. Il s'agirait d'une figuration qui rapprocherait autour de la croix les « portraits » de Constantin et de sainte Hélène inspirés par les types monétaires de l'époque. On aurait là, je pense, une première version de l'image, fréquente au moyen âge, qui réunit ces deux personnages impériaux autour d'une croix.

Le reliquaire de Yablkovo reprend ce groupe iconographique, pour en faire le décor de son couvercle, et n'y change qu'un détail : à la place des deux colombes qui semblaient élever la croix vers les cieux, en portant les extrémités de deux rubans attachés à sa branche supérieure, on y trouve une inscription : OMONOIA, « la concorde ». Cette légère modification est la bienvenue, car elle nous permet de nous approcher davantage du sens de cette figuration, commune aux deux reliquaires. Fréquentes sur les monnaies impériales romaines, l'OMONOIA ou la CONCORDIA proclament la bonne entente entre les princes représentés. Sous Constantin, les émissions vers 318-319 et plus tard la reprennent pour dire qu'on doit à ce souverain la réunification de l'Etat romain<sup>3</sup>. Mais dès ce même règne, Eusèbe, dans son panégyrique de Constantin (*Laud. Const.* 17, 22), déclare que l'ὁμόνοια-« unité » a été assurée

le nouvel exemple d'un recours à ce genre de figuration (qu'on a vu à Ćirga et sur tous les médaillons d'un collier trouvé à Mersine, en Cilicie) vient confirmer et appuyer le témoignage de ces autres monuments sur l'apport de l'imagerie des premiers empereurs chrétiens à l'iconographie chrétienne, dans sa branche apotropaïque et peut-être spécialement orientale. N'est-ce pas sur des objets de ce genre trouvés en Asie Mineure orientale qu'on observe toutes ces images<sup>5</sup> ? Cependant, voici qu'un objet très semblable est déterré en Bulgarie. Devrait-on en conclure qu'en Thrace aussi, c'est-à-dire, dans l'une des provinces européennes de l'aire d'influence de Constantinople, on recourait aux mêmes images apotrophiques d'inspiration impériale, constantinienne ou théodosienne ? Pour ma part, je ne le crois pas, et considère plutôt l'objet trouvé en Bulgarie comme une pièce importée d'Asie Mineure orientale. En effet l'identité du groupe iconographique de la croix flanquée des deux bustes princiers, sur les deux reliquaires, suppose pour les deux une origine commune. Or, la présence, sur la boîte de Ćirga, d'images de deux saints qui jouissaient d'un culte important dans les provinces orientales de l'Asie Mineure (mais pas ailleurs), nous oblige ou presque à situer son lieu d'origine dans cette région.

On voit souvent les archéologues « jongler » avec les pays et provinces du vaste monde méditerranéen, lorsqu'il s'agit de désigner le lieu de provenance d'un objet et même d'une forme architecturale. Notre tendance habituelle est de limiter ce genre d'hypothèses, généralement indémonstrables. Il nous semble cependant que dans le cas présent on est plus justifié en supposant qu'un reliquaire a pu être apporté d'Isaurie ou de Cilicie en Thrace, vers 400. Faut-il aller plus loin et supposer aussi que ces provinces microasiatiques possédaient des ateliers spécialisés dans la confection de pièces d'orfèvrerie d'église d'une qualité aussi médiocre destinées à un rayonnement considérable à travers l'empire d'Orient ?

Un fait semble se dégager toujours davantage : d'année en année, les découvertes accidentelles nous mettent en présence d'un nombre croissant de pièces d'orfèvrerie d'église d'une



les mosaïques du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle, on ne disposerait — pour la période antérieure à la boîte — que des *graffiti* des noms de Pierre et Paul sur les murs de la *Triclia* des apôtres, sur la via Appia, et peut-être de celui de Pierre, sous la confession de Saint-Pierre. Mais ces *graffiti* n'accompagnent pas les images des apôtres.

La date ancienne du reliquaire semble confirmée par l'absence des nimbes et par la forme insolite donnée à l'inscription du nom du Christ. Elle l'est aussi, selon moi, par le relief du couvercle qui, pour l'essentiel, reproduit très exactement les reliefs — identiques — qui décorent les petits côtés du reliquaire de Çirga en Isaurie, dont il a été question au début du présent article (fig. 4). On y retrouve, en fait, les mêmes bustes d'un empereur et d'une impératrice, de part et d'autre d'une croix de la même forme. Or, dans notre article consacré au reliquaire de Çirga, dans le tome XIII de ces recueils, nous avons dit pourquoi nous faisons remonter à l'iconographie du IV<sup>e</sup> siècle, et plus exactement à l'époque théodosienne, ce groupe iconographique. Il s'agirait d'une figuration qui rapprocherait autour de la croix les « portraits » de Constantin et de sainte Hélène inspirés par les types monétaires de l'époque. On aurait là, je pense, une première version de l'image, fréquente au moyen âge, qui réunit ces deux personnages impériaux autour d'une croix.

Le reliquaire de Yablkovo reprend ce groupe iconographique, pour en faire le décor de son couvercle, et n'y change qu'un détail : à la place des deux colombes qui semblaient élever la croix vers les cieux, en portant les extrémités de deux rubans attachés à sa branche supérieure, on y trouve une inscription : OMONOIA, « la concorde ». Cette légère modification est la bienvenue, car elle nous permet de nous approcher davantage du sens de cette figuration, commune aux deux reliquaires. Fréquentes sur les monnaies impériales romaines, l'OMONOIA ou la CONCORDIA proclament la bonne entente entre les princes représentés. Sous Constantin, les émissions vers 318-319 et plus tard la reprennent pour dire qu'on doit à ce souverain la réunification de l'Etat romain<sup>3</sup>. Mais dès ce même règne, Eusèbe, dans son panégyrique de Constantin (*Laud. Const.* 17, 22), déclare que l'ὁμόνοια-« unité » a été assurée pour le monde entier par l'œuvre du Christ, et le même terme, dans sa forme latine, a servi pour dire la même chose, dans une dédicace que Galla Placidia fit inscrire sur la façade de sa fondation à Ravenne, l'église de la Sainte-Croix : *Christe, Patris verbum, cuncti concordia mundi...* ; « Oh Christ, Verbe du Père, union du monde entier<sup>4</sup>. Ce dernier texte nous rapproche chronologiquement de notre reliquaire et du groupe iconographique que surmonte le mot OMONOIA. En effet, si ce relief figure la croix, c'est une dédicace d'une église de la Croix qui comprend la phrase citée. Autrement dit, comme sur l'inscription de Ravenne, l'ὁμόνοια qui surmonte la croix désigne cette dernière en tant qu'instrument de l'unité du monde tout entier : cette « unité »-concorde s'est faite par le triomphe de la croix.

C'est ce qui confirmerait notre hypothèse émise à propos du reliquaire de Çirga : la croix triomphale est un signe apotropaïque, et c'est à cause de cela qu'elle fut répétée tant de fois sur cet autre reliquaire. Mais le reliquaire de Yablkovo, dont le répertoire iconographique est moins important, ne néglige point le signe de la croix puisqu'il en offre un premier exemple sur le couvercle, et un autre (croix portée par saint Pierre), sur la paroi antérieure de la boîte.

3. MAURICE, *Numism. const.* III, 1912, p. 98, n° 37, p. 126 n° 213, 214, p. 126-127, n° 214-223, etc. Cf. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byz.*, p. 216-219; *Martyrium* I, p. 223-4.

4. *Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatae*, éd. Mon. Germ. Hist. 1887, p. 306. Cf. GRABAR, *Martyrium*, p. 224.

Autre observation à faire à propos du groupe de la croix flanquée des bustes impériaux : le nouvel exemple d'un recours à ce genre de figuration (qu'on a vu à Çirga et sur tous les médaillons d'un collier trouvé à Mersine, en Cilicie) vient confirmer et appuyer le témoignage de ces autres monuments sur l'apport de l'imagerie des premiers empereurs chrétiens à l'iconographie chrétienne, dans sa branche apotropaïque et peut-être spécialement orientale. N'est-ce pas sur des objets de ce genre trouvés en Asie Mineure orientale qu'on observe toutes ces images<sup>5</sup> ? Cependant, voici qu'un objet très semblable est déterré en Bulgarie. Devrait-on en conclure qu'en Thrace aussi, c'est-à-dire, dans l'une des provinces européennes de l'aire d'influence de Constantinople, on recourait aux mêmes images apotrophiques d'inspiration impériale, constantinienne ou théodosienne ? Pour ma part, je ne le crois pas, et considère plutôt l'objet trouvé en Bulgarie comme une pièce importée d'Asie Mineure orientale. En effet l'identité du groupe iconographique de la croix flanquée des deux bustes princiers, sur les deux reliquaires, suppose pour les deux une origine commune. Or, la présence, sur la boîte de Çirga, d'images de deux saints qui jouissaient d'un culte important dans les provinces orientales de l'Asie Mineure (mais pas ailleurs), nous oblige ou presque à situer son lieu d'origine dans cette région.

On voit souvent les archéologues « jongler » avec les pays et provinces du vaste monde méditerranéen, lorsqu'il s'agit de désigner le lieu de provenance d'un objet et même d'une forme architecturale. Notre tendance habituelle est de limiter ce genre d'hypothèses, généralement indémontrables. Il nous semble cependant que dans le cas présent on est plus justifié en supposant qu'un reliquaire a pu être apporté d'Isaurie ou de Cilicie en Thrace, vers 400. Faut-il aller plus loin et supposer aussi que ces provinces microasiatiques possédaient des ateliers spécialisés dans la confection de pièces d'orfèvrerie d'église d'une qualité aussi médiocre destinées à un rayonnement considérable à travers l'empire d'Orient ?

Un fait semble se dégager toujours davantage : d'année en année, les découvertes accidentelles nous mettent en présence d'un nombre croissant de pièces d'orfèvrerie de qualité inégale provenant des provinces orientales de l'Asie Mineure.

Paris

André GRABAR.

5. V. les pièces citées dans notre article du tome XIII des *Cahiers Archéologiques*, p. 58.



## LE PSAUTIER DE BRISTOL ET LES AUTRES PSAUTIERS BYZANTINS

par Suzy DUFRENNE

Le Psautier byzantin « Add. 40 731 » du British Museum, plus connu sous le nom de « Psautier de Bristol »<sup>1</sup>, est une œuvre aussi précieuse que minuscule : son format réduit<sup>2</sup> explique sans doute la place trop modeste qu'on lui a jusqu'ici assignée dans l'étude de la miniature byzantine. S'il est parfois cité en références, s'il paraît parfois en notes dans les ouvrages publiés sur les psautiers, il n'a fait l'objet d'aucun travail systématique depuis l'article de Mary Phillips Perry<sup>3</sup> : cette lointaine étude a fort utilement dégagé quelques séries des sujets illustrés, analysé avec sensibilité la touche et le trait du peintre, entrevu les principaux problèmes posés par les images de ce psautier, mais l'auteur s'en rapportant essentiellement à l'ouvrage de Tikkanen<sup>4</sup>, n'a pu, faute de documents photographiques, établir toutes les comparaisons utiles avec les psautiers connus : aussi suggère-t-il, plus qu'il ne démontre, l'originalité de cette illustration. Les progrès de nos connaissances des psautiers médiévaux, la possibilité de disposer d'une documentation photographique à peu près complète des divers psautiers actuellement recensés<sup>5</sup>, permettent maintenant de comparer ce psautier aux psautiers marginaux des IX<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, comme aux psautiers à illustrations à pleine page, et de situer ainsi ce psautier « de poche » dans l'évolution du psautier byzantin.

I. — *INTERPRÉTATION DES IMAGES*. Elle peut être abordée du double point de vue de leur répartition dans le manuscrit et de leur rapport avec le texte.

A. *La brièveté du cycle d'illustrations* — une centaine de sujets dispersés sur les marges de quelques 260 folios — contraste avec l'ampleur du cycle des autres psautiers marginaux (260 sujets pour le Psautier dit Chludov<sup>6</sup>, daté du IX<sup>e</sup> siècle, 460 pour le Psautier Add.

1. Ce psautier acheté en Janvier 1923 au « Western College Corham » de Bristol, par le British Museum, a reçu la cote « Add. 40 731 ».

2. Un format aussi réduit (10,5 x 9 cm) ne se rencontre dans aucun autre psautier byzantin à illustrations marginales, mais n'est pas exceptionnel pour les psautiers à illustration en pleine page : voir la recension faite par Kurt WITZMANN, « The Psalter Vatopedi 761 » dans *The Journal of the Walters Art Gallery* (Baltimore) — volume X — 1947, page 23, note 7.

3. Mary Phillips PERRY, « An Unnoticed Byzantine

Psalter » dans *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. XXXVIII — 1921.

4. J.-J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter* Helsingfors, 1895-1897-1900.

5. Je n'ai pourtant disposé, pour le Psautier acquis en 1945 par la Walters Art Gallery de Baltimore que des photographies publiées dans l'article de Dorothy E. MINN, « The Monastic Psalter » of « The Walters Art Gallery » dans *Late classical and medieval studies in honour of Albert Mathias Friend*, JR Princeton, 1955.

6. Moscou. Musée Historique. Codex 129.



19 352 du British Museum, daté de 1066). Cette illustration restreinte ne représente donc que le quart — ou au plus la moitié — de l'illustration des psautiers de ce type. Le format réduit de ce manuscrit, qui laisse peu de place à l'image, n'est pourtant pas responsable de cette brièveté du cycle : les nombreuses marges demeurées vides, auraient permis au copiste d'étoffer largement son illustration. La répartition de l'illustration est en effet bien inégale : 56 % des 75 premiers psaumes sont illustrés, contre 17 % seulement des 75 derniers : et

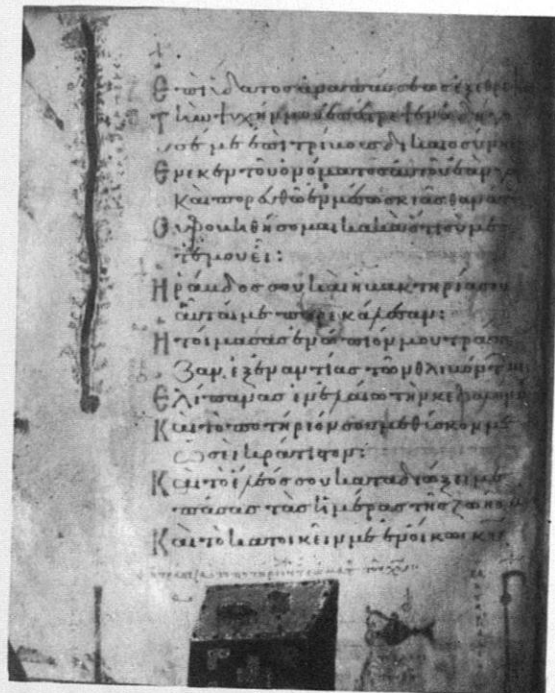


FIG. 1. — Psautier Bristol fol. 37 v (Ps. XXII, 4-6).



FIG. 2. — Psautier Bristol fol. 69 r (Ps. XLI, 2).

l'habitude fréquente de diminuer progressivement le nombre des images des volumes, des premiers aux derniers folios, ne joue pas ici, puisque les Odes qui achèvent ce manuscrit sont à nouveau très régulièrement illustrées. Et d'ailleurs le caractère littéral et davidique très

accentué de la première partie de ce psautier contraste avec les images vétéro-testamentaires, mais peu davidiques, de la seconde partie. Sans doute les sources utilisées par le copiste ou par son prototype expliqueraient ces oppositions que l'état actuel de nos connaissances ne permet guère d'élucider.

B. *L'étude du caractère des peintures*, en s'appuyant sur le rapport du texte et de l'image révèle plus profondément encore l'originalité de ce psautier. Toujours facilement établi dans le cas d'illustrations marginales, ce rapport peut ici être serré de très près grâce à la localisation des images (à côté du texte sur les marges latérales ou à sa suite sur les marges inférieures), grâce aussi à la présence de signes de renvoi aux versets illustrés, grâce enfin aux nombreuses légendes qui accompagnent les images.

L'illustration littérale s'impose pour près de 70 % des sujets représentés, alors qu'elle n'occupe guère que le tiers des images des autres psautiers marginaux. Une vingtaine de ces images est la transcription pure d'un mot en une composition « statique » — où animaux

et objets inanimés l'emportent d'ailleurs sur les êtres humains : 3 images<sup>7</sup> seulement présentent ainsi des personnages, alors que sur 4 marges<sup>8</sup> se dressent des animaux et que 13 évocations<sup>9</sup> de paysages, de monuments ou d'objets s'éparpillent sur différents folios du psautier. L'importance des illustrations littérales a naguère été dégagée, pour tous les psautiers byzantins, par le Père Mariès<sup>10</sup> ; mais le littéralisme recule, entre le IX<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècles, en se pénétrant d'allusions morales, spirituelles, ou historiques. Dans le Psautier de Bristol au contraire le littéralisme est accentué : une dizaine de ces illustrations littérales ne figurent dans aucun autre psautier byzantin et ne peuvent être rapprochées que de certains détails des compositions du Psautier d'Utrecht : ainsi aux épis, à la vigne et à l'olivier du psaume 4 correspondent sur le Psautier d'Utrecht un cratère et un tonneau ; la croissance juxtaposée de tiges de blé, d'un plant de vignes et d'un arbre se retrouve — exactement dans le même ordre, au psaume 66, 7 du Psautier d'Utrecht — ce qui suggère l'existence de « clichés » sur ce thème agricole ; les sources de l'Abîme du psaume 17 forment aussi sur le Psautier d'Utrecht des rivières qui descendent d'une colline ; 4 des 5 objets juxtaposés du psaume 22 (fig. 1) se retrouvent dans les mains du psalmiste (bâton et coupe) ou de l'ange (houlette et corne à oindre) ; l'église du psaume 25 fait pendant au sanctuaire du Psautier d'Utrecht ; sur les deux psautiers, le cerf s'approche des eaux vives, au psaume 41 (fig. 2) et l'aspic se dresse, au psaume 57. Certes, normalement, l'iconographie des deux illustrations diffère, mais l'esprit de l'illustration est identique et rappelle les habitudes d'illustrations antiques des livres profanes — scientifiques ou littéraires — et religieuses, où l'image était à proprement parler illustration et non commentaire.

47 compositions « dynamiques » — pour employer encore une expression du Père Mariès — tout en conservant ce caractère littéral, traduisent le texte, non par un être ou un objet au repos, mais par une scène de genre historique. L'allusion à l'Histoire Sainte provient tantôt des titres des psaumes ou des odes (21 images)<sup>11</sup>, tantôt des versets mêmes du Chant Sacré (25 images) et notamment de trois psaumes (psaumes 77, 104 et 105), qui relatent longuement la gloire et les péchés d'Israël. Ces images historiques qui illustrent surtout<sup>12</sup> des épisodes de la vie de Joseph<sup>13</sup>, de Moïse<sup>14</sup> et de David<sup>15</sup>, se retrouvent dans tous les psautiers byzantins et ne fournissent pas d'indications spécifiques pour le Psautier de Bristol.

7. Images « statiques » figurant des personnages : Psaume I, 1-4 ; Psaume VII, 16 ; Psaume IX, 18 ; Psaume CI, titre.

8. Images figurant des animaux : Psaume XXI, 22 ; Psaume XLI, 2 ; Psaume LVII, 5 ; Psaume LXXXIII, 14.

9. Images figurant des paysages et des monuments : arbre au bord du fleuve, Psaume I, 3 ; fleuves, image de l'abîme, Psaume XVII, 16 ; fleuve et fleurs, Psaume XXII, 2 ; bourbier, Psaume XXXIX, 3 ; sépulcre ouvert, Psaume V, 10 ; autel, bâton, houlette, aiguillère, calice, Psaume XXII, 5 ; église, Psaume 25, 8 ; fosse, Psaume XXXIX, 3.

10. Notes manuscrites, à l'Ecole des Hautes Etudes (Conférences données en 1930-31 ; 1933-34 ; 1934-35).

11. 22 images illustrent de façon littérale le titre des psaumes ou des odes : Psaumes : III ; XVII, XXXIII ; L ; LI ; LIII ; LV ; LVI ; LVIII, LIX ; LXII ; CI ; CXLIII ; CLI ; — Odes d'Anne, d'Habacuc, d'Isaïe, de Jonas, des Trois Enfants dans la fournaise, de la Vierge (Magnificat), d'Ezéchias, de Manassès.

12. 3 images sont étrangères aux grands cycles bibliques : le Supplice d'Oreb, de Zeb, de Zebec et de Salmana, Psaume LXXXII, 12 ; les Hébreux captifs à Babylone, Psaume CXXXVI, 1 ; le Martyr des Mac-

chabées, Psaume LXXVIII, 2-3.

13. Episodes de la vie de Joseph : Joseph, vendu par ses frères, Psaume CIV, 17 ; Joseph, ministre du Pharaon, Psaume CIV, 21 ; Jacob s'installe en Egypte, Psaume CIV, 23.

14. Episodes de la vie de Moïse : Plaies d'Egypte, Psaume LXXVII, 44 à 51 et Psaume CIV, 29 à 36 ; Traversée de la Mer Rouge, Psaume LXXVII, 13 ; Traversée de la Mer Rouge et Colonne de feu, Psaume CIV, 39 ; Miracle de la Manne, Psaume LXXVII, 24 ; des Cailles, Psaume LXXVII, 45 et CIV, 40 ; de l'Eau jaillie du Rocher, Psaume LXXX, 17 ; Veau d'Or, Psaume CV, 19 ; Beelphegor, Psaume CV, 28 ; Jeunes Hébreux sacrifiés, Psaume CV, 37 ; Hébreux captifs, Psaume CV, 40.

15. Episodes de la vie de David : David et Absalon, Psaume III, titre ; David en prières, Psaume XVII, titre ; David proclamé Roi, Psaume XX, 4 ; David et Abimélek, Psaume XXXIII, titre ; Repentir de David, Psaume L, titre ; Saül et Doeg, Psaume LI, titre ; Saül et les Ziphéens, Psaume LIII, titre ; Arrestation de David, Psaume LV, titre ; David dans la caverne, Psaume LVI, titre ; La fuite de David, Psaume LVIII, titre ; David incendie les villes de la « Mésopotamie ».



Les sujets chrétiens (mariologiques ou christologiques, selon la formule du P. Mariès), où l'image devient commentaire, sont au nombre de 30, soit un tiers des illustrations de ce psautier, proportion relativement plus forte que dans les autres psautiers marginaux. L'illustrateur reste là aussi très proche des textes sacrés ; presque toujours l'interprétation chrétienne qu'il adopte provient du Nouveau Testament<sup>16</sup> ; elle n'est à peu près pas influencée par les commentaires mystiques ou théologiques, si nombreux dans les psautiers du XI<sup>e</sup> siècle : ceci prouve encore une fois la fidélité de notre psautier aux formules les plus anciennes.

Dans cette série d'images évangéliques, les sujets soulignant la réalité de l'Incarnation du Christ n'ont pas de place privilégiée : deux images seulement évoquent la Résurrection, trois, la Crucifixion, contre six images pour chacun de ces thèmes dans le Psautier de Chludov. Et rien ne paraît non plus des nombreuses innovations iconographiques qui se rattachent à la lutte des iconophiles<sup>17</sup> contre leurs adversaires, accusés de christomachie : aucune figuration du Christ mort, les yeux fermés, ni du crâne d'Adam, « motif appartenant à l'image du Christ mort — rédempteur ». Rien de la vulgarité d'expression du Christ adoptée par le psautier de Chludov pour rappeler la vérité de l'humanité du Fils de Dieu et sa « représentabilité en images ». Le Psautier de Bristol ne souligne pas non plus le rôle des démons ou de Judas, assimilés par les iconodoules à leurs ennemis. Nul écho enfin de la royauté universelle du

de Syrie », Psaume LIX, titre ; David dans le désert, Psaume LXII, titre ; le combat de David et de Goliath, Psaume CXLIII, titre ; La mort de Goliath, Psaume CLI, titre.

16. Les illustrations typologiques et leurs références néo-testamentaires :

— Le conseil de Pilate et d'Hérode illustre le mot *συνήχθησαν*, Psaume II, 2, qui se retrouve dans le même contexte dans Actes IV, 25-26.

— La Nativité illustre le Psaume II, 7, cité par Hébreux I, 5.

— Les Rameaux illustrent le Psaume VIII, 3, cité par Matthieu XXI, 16.

— La Résurrection, Psaume XI, 6, comme la Descente aux Limbes, Psaume LXVII, 2, illustrent le mot *ἀνίστημι* qui se retrouve dans Luc XXIV, 46.

— La Mission des Apôtres illustre le Ps XVIII, 5, cité par Romains X, 18.

— Le Crucifiement et le Partage des Vêtements illustrent le psaume XXI, 19, cité par Jean XIX, 24.

— Le Baptême du Christ illustre le psaume XXVIII, 3 : le mot *φωνή* appliqué à la voix divine se retrouve dans Matthieu III, 17, cité par la légende.

— Le Repentir de Saint Pierre illustre *τῶν δακρύων μου* du psaume XXXVIII, 13, rapprochés de *ἐκλαυσεν πικρῶς* de Matthieu XXVI, 75, cité par la légende.

— La Cène illustre par psaume XL, 10, cité approximativement par Jean XIII, 18.

— L'Ascension illustre le psaume XLVI, 6 où le mot *ἀνέβη* diffère pourtant de *ἀνελήμφθη* de l'Évangile, mais se trouve dans Ephésiens IV, 8-10.

— L'icône de saint Paul évoquant le mot « Benjamin » du psaume LXVII, 28 fait allusion à Philippiens III, 5 et Romains XI, 1.

— La Crucifixion où le Christ est abreuvé de vinaigre illustre le psaume LXVIII, 22, dont le mot *ῥῆος* est cité par Jean XIX, 29.

— L'adoration des Mages illustre le psaume LXXI, 10 qui a des échos dans Luc II, 11.

— La Mise au Tombeau illustre le psaume LXXXVII,

12, dont le mot *τάφος* est repris par Matthieu XXVII, 61.

— La Tempête Apaisée illustre le psaume LXXXVIII, 10, dont l'idée, non les mots, se retrouve dans Luc VIII, 25.

— La Transfiguration illustre le mot « Thabor » du psaume LXXXVIII, 13 : La Tradition, non le texte évangélique, y situe l'événement.

— La Tentation du Christ illustre le psaume XC, 12, cité par Matthieu IV, 6, cité dans la légende.

Il faut noter pourtant que :  
1) L'illustration du Psaume LXVII, 16, éclairée par la légende, semble faire appel à un commentaire pour rapprocher le Psaume LXVII, 16 et CXVIII, 22, de Daniel II, 34 et de Matthieu XXI, 42.

2) 5 images n'ont pas de références au texte évangélique :

— 2 fois le mot, *ἀνομία* appelle une image de Judas, aux psaumes XXXV, 3-5 et XL, 7.

— 3 rapprochements semblent s'expliquer par la liturgie ou les commentaires :

psaume XXXIII, 9 : Communion des Apôtres.

« XLIV, 11 : Annonciation.

« LXXI, 6 : Descente de l'Esprit sur la Vierge.

17. Récemment cette thèse ancienne a été étoffée par plusieurs critiques indépendamment les uns des autres : pour quelques exemples chez John R. MARTIN « The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art », dans *Late classical and medieval studies in honour of Albert Matthias Friend*, Princeton, 1955, et pour un plus grand nombre de thèmes par A. GRABAR *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957. Le problème de la date précise du prototype de ces psautiers iconophiles, récemment soulevé par A. FROLOW « La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustrations marginales » dans la *Revue de l'Histoire des Religions*, Paris, 1963, tome CLXIII, reste en dehors des observations réunies dans le présent article.

Christ, ni de l'individualité des nations évangélisées, par opposition aux œuvres du IX<sup>e</sup> siècle, qui là encore reflètent si bien leur temps et ses préoccupations missionnaires.

D'autres rejets sont plus évidents encore : aucun des événements historiques, si nombreux, illustrés par les psautiers marginaux, ne se retrouve ici : les 8 sujets inspirés directement par la lutte anti-iconoclaste — dans le Psautier dit Chludov — qui paraissent en partie dans



FIG. 3. — Psautier Bristol fol. 86 r (Ps. LIII, titre).

le Pantocrator 61<sup>18</sup> et tous dans les psautiers plus tardifs — sont ignorés par le Psautier de Bristol. Ce psautier rejette également toutes les images de Saints : ni l'invasion hagiographique du IX<sup>e</sup> siècle — elle aussi reflet des luttes iconoclastes, ni celle plus spectaculaire encore, mais plus irénique du XI<sup>e</sup> siècle, n'atteignent ce Psautier.

Cette absence de tout écho des luttes du VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles ne peut s'interpréter comme un abandon d'allusions naguère parlantes et devenues étrangères aux esprits des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles ; car les psautiers tardifs (Londres Add. 19 352 et Barberini<sup>19</sup> au XI<sup>e</sup> siècle et même Hamilton<sup>20</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle) prouvent que les créations historiques du IX<sup>e</sup> siècle sont devenues des types auxquels les copistes postérieurs sont restés fidèles. Il s'agit donc d'un psautier qui ignore toutes les innovations datées du IX<sup>e</sup> siècle, alors que la presque totalité (90 %) de ces images ont des analogies ou des similitudes avec celles des psautiers du IX<sup>e</sup> siècle. Mais ces images communes — littérales ou typologiques — apparaissent comme un cycle réduit, dépouillé des adjonctions des IX<sup>e</sup>, X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles et semblent, dans leur respect du mot à mot du texte, antérieures au IX<sup>e</sup> siècle et même à la Querelle des Images. Elles évoquent, malgré les oppo-



FIG. 4. — Psautier du Pantocrator 61 fol. 65 v (Ps. LIII, titre).

18. Mont-Athos, Monastère du Pantocrator (codex, 61) ; 4 folios en ont été détachés et apportés en Russie : ils sont à la Bibliothèque d'Etat de Leningrad, sous la cote 265 (cf. J. STRZYGOWSKI, dans *Byzantinische*

*Zeitschrift* VI. 1897, pp. 423-426.

19. Vatican, Codex Barberini graec. 372.

20. Berlin, Kupferstichkabinett, Hamilton 78 A 9.



sitions stylistiques et iconographiques, le mode d'illustrations du Psautier d'Utrecht ou de la Genèse de Vienne — l'un et l'autre plus proches des procédés du Bas Empire que des manières médiévales. Mais d'autres enquêtes doivent maintenant tenter de préciser ces rapprochements.

II. — *ÉTUDE DES SOURCES ICONOGRAPHIQUES.* Cette étude permet de distinguer plusieurs groupes de manuscrits apparentés au Psautier de Bristol.

A. *Les psautiers marginaux* — et spécialement les plus anciens d'entre eux — forment une première catégorie de manuscrits qui présentent les analogies les plus nombreuses avec ce psautier.

a) *Le Psautier du Pantocrator (codex 61)* est de tous ces manuscrits celui qui fournit les rapprochements les plus variés et les plus abondants : onze images du Psautier de Bristol sont totalement identiques aux illustrations correspondantes du Pantocrator<sup>21</sup> : gestes, attitudes, draperies, compositions se répètent exactement sur les deux manuscrits. Sur 15 autres folios<sup>22</sup>, quelques détails apportent de légères divergences, sans entamer la parenté si étroite des images : un fond architectural peut être ajouté (Psaume 53 (fig. 3, 4), un geste — la main de Saül — ou un détail du costume — le vêtement des Ziphéens, sur ce folio 86 r, peuvent nuancer les ressemblances, ou bien encore les images des deux manuscrits semblent inversées : ainsi le portrait de saint Paul, dans un médaillon, au Psaume 67, 28 ; mais l'es-

| 21. Images du Bristol identiques à celles du Pantocrator 61 :                  |                   |                               |
|--------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-------------------------------|
| Psaumes                                                                        | Folios du Bristol | Folios correspondant du P. 61 |
| XI, 6                                                                          | 21 v              | 26 v                          |
| XXXV, 4                                                                        | 57 v              | 42 r                          |
| LV, titre                                                                      | 89 r              | 68 v                          |
| LVI, titre                                                                     | 90 v              | 70 r                          |
| LXII, titre                                                                    | 98 r              | 76 v                          |
| LXVII, 16                                                                      | 105 v             | 83 v                          |
| LXXVI, 17                                                                      | 124 r             | (3 du Ms. 265 de Leningrad)   |
| LXXVII, 13                                                                     | 127 r             | 103 r                         |
| XC, 12                                                                         | 154 r             | 130 v                         |
| CV, 28                                                                         | 179 v             | 153 r                         |
| Ode d'Habacuc                                                                  | 250 r             | 213 v                         |
| Ode de Manasses                                                                | 261 v             | 220 r                         |
| 22. Images apparentées au Pantocrator 61, mais avec des divergences de détail. |                   |                               |
| Psaumes                                                                        | Folios du Bristol | Folios correspondant du P. 61 |
| IX, 18                                                                         | 18 r              | 23 r                          |
| XVII, titre                                                                    | 26 v              | 3 v                           |
| XXXIII, titre                                                                  | 52 r              | 36 v                          |
| LIII, titre                                                                    | 86 r              | 65 v                          |
| LXVII, 28                                                                      | 106 v             | 85 r                          |
| LXXI, 6                                                                        | 115 r             | 93 v                          |
| LXXVII, 24-27                                                                  | 128 r             | 105 r                         |
| LXXVII, 52                                                                     | 130 v             | 107 v                         |
| LXXVIII, 2-3                                                                   | 132 v             | 110 r                         |
| LXXX, 17                                                                       | 137 v             | 114 r                         |
| LXXXII, 12                                                                     | 139 r             | 115 v                         |
| LXXXVII, 7                                                                     | 145 r             | 122 r                         |
| CI, titre                                                                      | 165 v             | 141 v                         |
| CIV, 17                                                                        | 174 v             | 149 v                         |
| CIV, 39                                                                        | 176 v             | 151 r                         |

sentiel reste identique. Sur 7 autres images<sup>23</sup> enfin, si des rapports de parenté subsistent, cette identité disparaît : tantôt l'étagement des images diffère, tantôt les changements de détails iconographiques indiquent une transformation du sens même de l'image : ainsi la Descente du Christ aux Limbes du Psaume 67 (fig. 5), beaucoup plus traditionnelle que celle du Pantocrator (fig. 6), ignore la taille monstrueuse du diable des psautiers du IX<sup>e</sup> siècle, intentionnellement exagérée par allusion aux iconoclastes. Dans un dernier lot d'images, l'écho du Pantocrator paraît si faible, que souvent il ne se laisse plus guère deviner ; et d'autres comparaisons iconographiques s'imposent : ainsi l'image marginale du Pantocrator, au psaume 77, où le Christ, debout, harangue une foule de Juifs, ne se reconnaît plus guère sur la composition en pleine page du Psautier de Bristol, où le Christ trône, bénissant deux groupes compacts de fidèles. Parfois même le Psautier de Bristol s'éloigne du Pantocrator pour se rapprocher d'autres versions des psautiers marginaux : ainsi la fuite de David, au psaume 58, (fig. 7), ressemble à celle du Psautier dit Chludov (fig. 8), et non à l'image du Pantocrator (fig. 9). L'oiseau qui mord le monstre marin, au psaume 73, 14 (fig. 10) est plus proche de l'image du Psautier Barberini (fig. 11) que de celle du Pantocrator, encore que le monstre crachant une sorte de feu se retrouve aussi bien sur le Barberini que sur le Pantocrator et que l'attitude précautionneuse de l'oiseau rappelle le corbeau dévorant le mort (fig. 12) du Pantocrator



FIG. 5. — Psautier Bristol Fol. 104 r (Ps. LXVII, 2).



FIG. 6. — Psautier Pantocrator 61 fol. 83 r (Ps. LXVII, 2).

| 23. Images du Bristol apparentées au Pantocrator 61, mais avec des différences accentuées : |                                 |                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| Psaumes                                                                                     | Folios du Bristol               | Folios du Pantocrator 61        |
| VIII, 8                                                                                     | 16 r                            | 21 r                            |
| XXI, 19                                                                                     | 35 v                            | 10 r                            |
| XXXVIII, 13                                                                                 | 65 v (image sup <sup>re</sup> ) | 48 r (image inf <sup>re</sup> ) |
| XLIV, 11                                                                                    | 74 v                            | 55 v                            |
| XLIX, 1                                                                                     | 80 v (image sup <sup>re</sup> ) | 61 r                            |
| LXVII, 2                                                                                    | 104 r                           | 83 r                            |

Au psaume XXXIII, 9 (folio 53 r), l'image de la Fraction du Pain remplace l'image d'ailleurs voisine de la Communion des Apôtres du folio 37 r du Pant. 61.





FIG. 14. — Psautier Bristol fol. 24 r  
(Ps. XV, 3).



FIG. 15. — Psautier Chludov fol. 11 v  
(Ps. XV, 3).

apparentes masquent les ressemblances de détail. Par ailleurs, quelques folios<sup>27</sup>, tout en conservant certains traits du Psautier dit Chludov, évoquent bien davantage certaines versions icono-

27. Images du Bristol plus éclairées par des comparaisons diverses que par les illustrations correspondantes du Chludov :

| Psaumes      | Folios du Bristol | Folios du Chludov | Rapprochements variés                |
|--------------|-------------------|-------------------|--------------------------------------|
| I, 1-4       | 8 r               | 2 r               | Paris gr. 139, fol. 435 v            |
| XV, 3        | 24 r              | 11 v              | Mosaïques de Ravenne et de Salonique |
| XLVI, 6      | 77 r              | 46 v              | Rabula, fol. 13 v                    |
| LXXXVIII, 10 | 147 r             | 88 r              | Laur. VI 23 fol. 16                  |
| LXXXVIII, 13 | 147 v             | 88 v              | Laur. VI 23 fol. 124 v               |



FIG. 16. — Psautier Bristol fol. 44 v  
(Ps. XXVIII, 3).



FIG. 17. — Psautier Londres 1066 fol. 31 r  
(Ps. XXVIII, 3).

graphiques plus antiques : les quatre martyrs du Psaume 15, 3 (fig. 14), alignés frontalement, sont plus proches des mosaïques de Ravenne ou de Salonique que du groupe massif du folio correspondant du Psautier dit Chludov (fig. 15). A peine peut-on enfin mentionner 6 images<sup>28</sup> qui ne témoignent plus d'aucun contact iconographique avec le Psautier dit Chludov, ni de façon plus générale avec aucun des psautiers marginaux, mais qui manifestent pourtant une inspiration générale commune, une attitude identique devant les sources littéraires.

d) Les Psautiers du XI<sup>e</sup> siècle peuvent, en de rares occasions<sup>29</sup> apporter aussi quelque lumière, là où les documents du IX<sup>e</sup> siècle font défaut : compte tenu des oppositions stylistiques, le Baptême du Christ du Psaume 28, 3 (fig. 16) s'apparente étroitement au Psautier de Londres Add. 19 352 (fig. 17) ou de Barberini, même si la rapidité du mouvement du Baptiste évoque davantage le folio 8 v du manuscrit florentin (Laur. VI, 23).

Ainsi près de 70 images du Psautier de Bristol ont des liens avec les psautiers marginaux, spécialement avec les plus anciens d'entre eux et plus précisément avec le Psautier du Pantocrator 61. La richesse des variantes pourtant tout comme l'absence sur le Psautier de Bristol de toute image strictement datée du IX<sup>e</sup> siècle par les allusions historiques, interdisent de voir dans un des psautiers marginaux connus un modèle quelconque du Psautier de Bristol. Parmi les variantes analysées, certaines images évangéliques du Psautier de Bristol présentent des versions originales de types iconographiques : ainsi la scène des Rameaux (Psaume 8, 3) (fig. 18) qui ne comporte ni l'arbre ni les enfants étalant leurs manteaux au passage du Christ, comme la scène de la Communion des Apôtres (Psaume 33, 9) (fig. 19) où le Christ bénissant tient le pain qu'Il va rompre, sont de véritables « hapax » qui proviennent sûrement de modèles antiques. L'ancienneté de la version du Bristol est attestée pour une de ces images isolées : la Présentation du Christ (Cantique de Siméon) (fig. 20), située, non devant l'autel, mais devant le Temple — sans la figure de Joseph d'ailleurs — se retrouve sur la Mosaïque de sainte Marie-Majeure. Les conclusions variées de l'étude iconographique des images du Psautier de Bristol, plus ou moins apparentées aux psautiers marginaux, conduisent donc toutes à l'existence d'un prototype archaïque. Les quelques trente images non apparentées aux psautiers marginaux vont aussi fournir leur témoignage.

B. Les psautiers à illustrations en pleine page, souvent appelés « psautiers à frontispice », ont des rapports étroits avec le Psautier de Bristol, dont 7 images sont, à quelques détails

28. Images du Bristol où la communauté de thème seule demeure, avec le Chludov, et où disparaît toute parenté iconographique :

| Psaumes          | Folios du Bristol | Folios du Chludov                                |
|------------------|-------------------|--------------------------------------------------|
| Frontispice      | 7 v               | 1 v                                              |
| 2, 2             | 9 r               | 2 v (marge lat <sup>le</sup> sup <sup>re</sup> ) |
| 59, titre        | 95 r              | 58 r                                             |
| Ode de la Vierge | 258 r             | 162 v                                            |
| Ode de Siméon    | 263 v             | 163 v (marge inf <sup>re</sup> )                 |

L'Ode de Zacharie (Bristol, folio 259 r) est plus proche de Barberini (folio 207) où Zacharie porte l'enfant et encense (et même du folio 103 du tétra-évangile grec 64, où Zacharie encense, entendant la voix de l'ange) que du Chludov 163 v, où Zacharie ne fait que porter l'enfant.

29. Images apparentées aux psautiers marginaux du XI<sup>e</sup> siècle :

| Psaumes   | Folios du Bristol | Folios du Barberini    |
|-----------|-------------------|------------------------|
| VII, 16   | 15 r              | 7 v                    |
| VIII, 3   | 15 v              | 6 r (quelques détails) |
| XXVIII, 3 | 44 v              | 31 r                   |
| XL, 7     | 68 r              | 50 r                   |
| XL, 10    | 68 v              | 50 v                   |
| LXXI, 10  | 115 v             | 92 r                   |





FIG. 23. — Psautier Bristol fol. 260 r  
(Cantique d'Ezéchias).



FIG. 24. — Psautier Paris grec 139 (fol. 446 v (Cantique d'Ezéchias).



FIG. 27. — Psautier Paris grec 139 fol. 4 v (Combat de David contre Goliath).



FIG. 26. — Psautier Bristol fol. 240 r  
(Ps. CLI).



FIG. 25. — Psautier Bristol fol. 231 v  
(Ps. CXLIII, 1).



nographique dédoublée peut aussi apporter des variantes : les deux illustrations des psaumes 143 (fig. 25) et 151 (fig. 26) qui traduisent les deux phases du combat de David et de Goliath, dispersent sur deux folios les images superposées du folio 4 v du Paris 139



FIG. 28. — Psautier Bristol fol. 33 r (Ps. XX, 4).

(fig. 27) : les protagonistes, les personnifications, les gestes se répètent, seul disparaît, sur le Psautier de Bristol, le groupe de soldats, à gauche de la mise à mort de Goliath, tandis que celui de droite se réduit à deux. Sur deux folios enfin le changement des détails iconographiques fournit des indications précieuses sur les degrés de fidélité aux modèles anciens : l'illustration du psaume 20 (fig. 28) présente une version heureuse d'une image semblable à celle du folio 6 v du 139 (fig. 29). David, porté par sept hommes sur le bouclier, est couronné par la « royauté », gestes, attitudes, expressions sont semblables,

Vatopédi 608 : même mouvement de Jonas, même gueule du monstre, même attitude de la personnification de la Mer, dominant la figure du monstre. L'image du Pantocrator 49 (feuillet détaché du manuscrit et conservé

au Musée Bénaki, à Athènes) s'éloigne davantage de celle du Bristol : la personnification de la Mer ne touche plus le monstre marin.



FIG. 29. — Psautier Paris grec 139 fol. 6 v (Couronnement de David).

seuls disparaissent le cadre architectural et la foule. La personnification de la royauté semble sortir, à mi-corps, un peu maladroitement peut-être, mais plus logiquement installée que la même royauté qui, sur le 139, domine l'assistance sans qu'on puisse deviner sur quoi elle est juchée ; plus heureuse est l'absence de la jambe isolée de tout corps, sous le bouclier et du meilleur effet, le raccourci du porteur, vu de dos. La supériorité du Psautier de Bristol se retrouve sur l'image de la pénitence de David, au psaume 50 (fig. 30). Le 139 (fig. 31) suppose une coupure du modèle sur la droite, où David se prosterne devant le vide ; à gauche où la miniature du 139 a été mutilée, la figure de Bethsabée paraît, sur le Psautier de Bristol ; dans l'encadrement d'une fenêtre. Le 139 semble avoir réuni et comprimé à la fois deux images — celle des reproches de Nathan et celle du repentir de David, — alors que le Psautier de Bristol ne retient que la dernière et fait paraître, à gauche, le trône vide et, à droite, le Prophète devant le roi prosterné. La figure de la Metanoia, les vêtements, les gestes, les regards sont d'une totale similitude, seul le cadre où se mêlent architecture, colonne, draperies et végétations a un goût antiquisant plus accusé sur le Psautier de Bristol que sur le Paris 139. Ainsi le Psautier de Bristol semble plus proche encore d'un modèle antique que le plus « classique » des psautiers à illustrations à pleine page. Les personnifications d'idées abstraites (le repentir, la force, etc.), aussi nombreuses dans le Psautier de Bristol que dans le Psautier de Paris et dans quelques autres manuscrits médiévaux<sup>34</sup>, ne sont pas un obstacle à une origine antique du modèle, comme le prouvent les fresques de Tuna.

L'étude de ces documents, tirés du Psautier de Bristol et des psautiers à illustrations en pleine page, confrontés avec les images parallèles des psautiers marginaux, apporte une preuve supplémentaire de l'impossibilité de faire remonter le Psautier de Bristol à un quelconque des psautiers connus du IX<sup>e</sup> siècle : au psaume 20 du Psautier de Chludov, par exemple, l'exaltation du roi Ezéchias sur le pavois paraît comme une version abrégée du couronnement de David, sur le Psautier de Bristol : le motif du porteur vu de dos et en raccourci s'y retrouve : le copiste du Psautier de Bristol n'est donc pas un novateur, mais se réfère, comme les copistes des Psautiers de Chludov et du Paris 139, à des modèles antérieurs au IX<sup>e</sup> siècle, maintenant disparus. Les versions divergentes de l'illustration d'un même texte, dans les psautiers marginaux, ont sûrement leurs origines dans des cycles historiques plus étoffés dont témoignent encore les psautiers à illustrations en pleine page : ainsi l'action de grâces d'Ezéchias du Bristol, comme la supplication du même roi, couché sur son lit de malade, dans le Chludov, sont, à coup sûr, issus d'un modèle plus développé dont le Psautier de Paris garde le souvenir<sup>35</sup>.

Les liens nombreux des psautiers marginaux et du psautier à illustrations en pleine page, insuffisamment dégagés jusqu'ici, montrent combien l'accent mis sur leurs oppositions est arbitraire, comme est périmée l'hypothèse d'un double mouvement créateur (« monastique » et « aristocratique ») : ces deux familles ont des ancêtres communs, au moins antérieurs au IX<sup>e</sup> siècle.

### C. Des documents iconographiques antiques s'apparentent enfin à une troisième et der-

34. Notamment le Psautier Vatopédi 761 (Voir Kurt WEITZMANN, op. cit.).

35. Une étude analogue permettrait de rapprocher les deux types iconographiques de l'illustration du Cantique d'Anne (la Mère, debout, tient l'Enfant dans les bras — Pantocrator 61 et Chludov — et Anne rendant grâces — Bristol et Paris 139 —) de versions plus complètes qui juxtaposent les deux images (Paris

610 et Pantocrator 49) : Anne paraît alors deux fois : assise, tenant l'Enfant, puis debout, seule, en prière : ainsi quand les deux images d'un cycle sont juxtaposées dans une seule composition, le copiste répète, dans un unique espace, le même personnage, mais il éprouve le besoin de varier les attitudes de ce personnage (Anne assise ou debout).





FIG. 31. — Psautier Paris grec 139 fol. 136 v (Pénitence de David).



FIG. 30. — Psautier Bristol fol. 82 v (Ps. L, titre et 6).

nière catégorie d'images du Psautier de Bristol — êtres animés ou objets, isolés ou juxtaposés sur les marges, sans rapport aucun avec l'illustration des psautiers byzantins.

a) Un premier groupe peut rassembler des édifices sacrés — des églises<sup>36</sup>, des objets religieux<sup>37</sup> (fig. 1) ou maudits<sup>38</sup> — qui rappellent les images du Cosmas Indicopleustès (Sinaï 1186) (fig. 32) répartissant en haut ou en bas de ses folios des évocations du tabernacle, de l'autel, du chandelier à 7 branches et de divers objets de culte. Ce répertoire évoque aussi l'imagerie religieuse juive qui tolérât volontiers, non seulement à Doura, mais sur les pavements de mosaïques, dans bien d'autres synagogues, les représentations des symboles culturels.

b) Un second groupe de figurations, étrangères à la tradition des psautiers byzantins, est caractérisé par l'abondance des représentations végétales et animales<sup>39</sup> : lions, serpents, arbres et fleurs forment des motifs isolés, proches eux aussi de certains sujets du Cosmas Indicopleustès. D'autres manuscrits d'ailleurs, comme les traités médicaux, la *Theriaca* de Nicandre, par exemple, illustrent leurs marges d'animaux et de plantes : serpents et insectes dont les morsures ou les piqûres peuvent être soignées par les plantes. En dehors même des manuscrits, les mosaïques de pavements ou les décors muraux des monuments antiques s'animent fréquemment d'une flore et d'une faune variée, image du Paradis.

Comme les images apparentées aux psautiers byzantins, les figurations d'où sont exclus les êtres humains (et ceci sans la moindre allusion à la polémique iconoclaste) se rattachent à des schémas iconographiques antiques qui supposent, derrière l'imagerie du Psautier de Bristol, un modèle bien antérieur à la Querelle des Images.

#### 36. Édifices religieux :

— Psaume LXIV, 2, une église, symbolisant Sion, est formée d'un édifice à plan central, surmonté d'une coupole, et d'un édifice à plan circulaire, lui aussi couvert d'une coupole.

— Psaume V, titre, une église, formée d'une sorte de narthex à coupole, et d'une basilique, également à coupole.

— Psaume XXV, 8, une église basilicale, à coupole, entourée de jardin.



FIG. 32. — Cosmas Indicopleustès-Mont-Sinaï fol. 77 v.



FIG. 33. — Psautier Bristol fol. 35 v (Ps. XXI, 19).

#### 37. Objets religieux :

— Une Porte close, image du ciel, Psaume XXIII, 9.

— Un Autel supportant deux coupes, encadré d'un bâton, d'une aiguière et d'une houlette, psaume XXII, 4 v-6.

#### 38. Objets maudits :

— Le sépulcre ouvert, psaume V, 10.

— La fosse de pestilence, psaume XXXIX, 3.

#### 39. Représentations végétales et animales :

— Lion, psaume XXI, 22.





FIG. 34. — Psautier Bristol fol. 89 r  
(Ps. LV, titre):



FIG. 35. — Psautier Bristol fol. 74 v  
(Ps. XLIV, 11).

### III. — STYLE DE L'ILLUSTRATION DU PSAUTIER DE BRISTOL.

Le style suppose également un prototype antique. L'habileté du trait, la rapidité du mouvement, la légèreté de touche conservent la tradition naturaliste, mais contrastent avec une certaine gêne dans le traitement de l'espace.

A. *La fidélité à l'idéal antique* se manifeste d'abord par un modelé soigné. Les exemples surabondent, tel le pauvre assis, au pied de la colline au psaume 101, ou Adam nu, tendant le bras vers les animaux qu'il domine (psaume 8) ou mieux encore, au psaume 21 (fig. 33), le Christ en croix dont la poitrine se creuse sous l'effet du supplice. Pourtant une compa-

— Aspic, psaume LVII, 5.

— Blé, vigne, olivier, psaume IV, 8.



FIG. 36. — Psautier Bristol fol. 145 r  
(Ps. LXXXVII, 7).

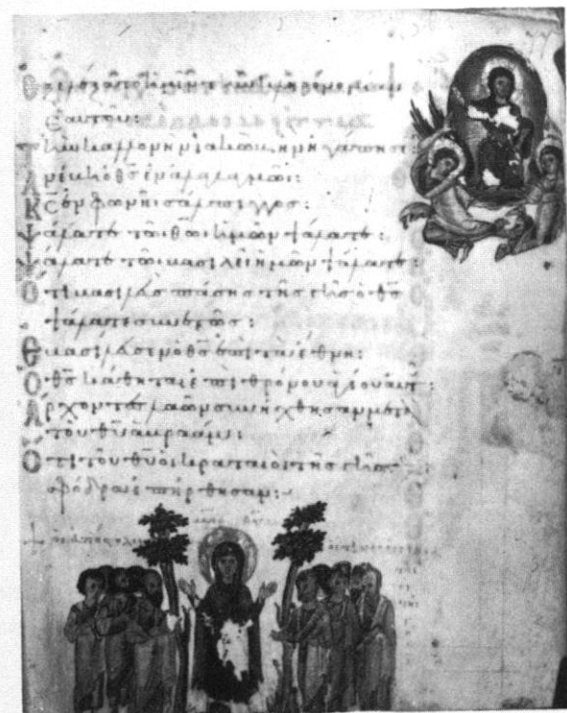


FIG. 37. — Psautier Bristol fol. 77 r  
(Ps. XLVI, 6 et 10).

— Paysage à arbres et fleurs rouges, psaume XXII, 2.  
— Arbres, psaume XXV, 8.

raison avec les images du Psautier 61 du Pantocrator est souvent favorable au Psautier athonite, où la vigueur du modelé, le rendu des muscles, la fermeté des visages sont meilleurs. Par contre, le Psautier de Bristol ne s'avoue pas inférieur au Paris 139 (fig. 29) où l'on chercherait en vain un jeu de transparence semblable à celui du Psaume 20 (fig. 28) du Bristol, où la souplesse du corps du porteur, au premier plan, est mise en valeur par la légèreté du vêtement.

Les draperies sont presque toujours traitées avec une variété remarquable : ainsi, au Psaume 35, l'ampleur et la lourdeur de la toge de Judas s'opposent aux plis de la tunique. La diversité des étoffes souligne l'individualité de chacun des quatre martyrs anonymes du Psaume 15 (fig. 14) : la raideur des rebords brodés contrastent avec la finesse des tuniques unies, tandis que des plis profonds et divers animent les larges chapes. Le jeu du vent gonfle le voile de la « Nuit » (fig. 21), dans la prière d'Isaïe, avec la même grâce que sur le Paris 139 (fig. 22) et les pans de manteau flottent derrière les combattants, les cavaliers ou les princes, avec les mêmes bouillonnements de plis que dans le Pantocrator 61 ou le Paris 139.

Tout mouvement d'ailleurs est rendu avec grande habileté. Les attitudes soulignent les contrastes : ainsi, au Psaume 21 (fig. 33), l'immobilité du Crucifié s'oppose à l'agitation des soldats et du bourreau, d'ailleurs bien mal installé sur l'échelle. Sur l'image du Psaume 55 (fig. 34), bien supérieure à celle du Pantocrator 61 pour le rendu du mouvement et le tracé de la ligne du sol, les soldats s'affairent autour de David, figé dans une attitude dansante, les jambes croisées, comme soudainement immobilisées. L'Ange de l'Annonciation, au Psaume 44 (fig. 35), s'avance d'un pas rapide, les ailes frémissantes en train de s'abaisser, tandis qu'esquissant un léger recul, la Vierge manifeste crainte et étonnement.

Gestes et mouvements sont en effet un moyen constant du copiste pour traduire les sentiments : gestes des mains, port de la tête, direction des regards nuancent les expressions : l'attention douloureuse du disciple qui porte le corps du Christ, au Psaume 87 (fig. 36), est indiquée par la tête qui se penche sur ce corps mort. Le pauvre du Psaume 101, comme David, réfugié dans la Grotte du Désert, au Psaume 37, ou la Metanoïa du Psaume 50 (fig. 30), ont un regard lointain, perdu, qui exprime leur mélancolie : le procédé classique est utilisé avec bonheur. Antique aussi est la manière du peintre d'individualiser les membres d'un groupe : ainsi, au Psaume 46 (fig. 37), la curiosité, l'étonnement, la tristesse des Apôtres s'opposent à l'adoration de la Vierge, à la majesté du Christ, dans la scène de l'Ascension. Mais tout autant que les nuances psychologiques, les types physiques se distinguent : la coupe et la couleur des cheveux, la taille des barbes, la forme des visages, indiquant des origines ou des habitudes ethniques variées ; pourtant certaines préférences se manifestent : les visages ronds, encadrés de boucles foncées, prédominent et cette réminiscence antique s'éloigne autant des figures aux traits irréguliers du IX<sup>e</sup> siècle qu'au type ascétique du XI<sup>e</sup> siècle.

Le réalisme animalier accentue encore le naturalisme des images : la vivacité du mouvement des bêtes comme la souplesse de leur attitude animent de nombreux folios ; ainsi le galop des chevaux d'Absalom et de David au folio 3 et la légèreté du cerf, aux lourdes ramures, qui allonge le cou vers l'eau de la fontaine au Psaume 41 (fig. 2).

Les êtres animés sont donc traités avec le sens aigu du réel qu'on retrouve dans tous les psautiers du IX<sup>e</sup> siècle ; mais le Psautier de Bristol ignore l'esprit caricatural que le Pantocrator 61 adopte à l'égard des « méchants » (les Ziphéens devant Saül au Psaume 35, par exemple) et la vulgarité si caractéristique des personnages du Chludov, double écho des luttes théologiques du temps. Il n'est fidèle qu'à la tradition réaliste antique, si sensible aussi dans les œuvres du IX<sup>e</sup> siècle et qui les oppose au style plus raide, plus décoratif des autres psautiers du XI<sup>e</sup> siècle.





FIG. 38. — Psautier Bristol fol. 259 r  
(Canticum de Zacharie).



FIG. 39. — Psautier Bristol fol. 98 r  
(Ps. LXII, titre).

B. *Le traitement de l'espace* dans le Psautier de Bristol, s'éloigne des normes classiques ; sans doute dès le Bas Empire les lois traditionnelles subissent déjà çà et là des entorses, mais la généralisation de procédés

étrangers aux règles antiques révèle les limites d'un copiste médiéval, d'autant plus sensibles que celui-ci refuse d'adopter l'esthétique nouvelle.

Le souci de situer les personnages et les scènes devant un fond architectural, aux Psaumes 44, 51, 53 (fig. 3) par exemple, prouve le goût de l'artiste pour les compositions anciennes, alors que les psautiers du IX<sup>e</sup> siècle rejettent normalement les cadres architecturaux. A de rares exceptions près — le Psaume 51 notamment — le dessin des maisons, des palais ou des églises est déficient : la perspective est erronée : le même schéma fautif d'une construction se répète sur de nombreuses pages, aux Psaumes 33, 44 (fig. 35), 51, 53 (fig. 3) par exemple : la ligne de fond du toit ne correspond pas à la fuite du mur ; la façade et le fronton se raccordent mal au mur latéral ; la perspective est plus maladroite encore dans



FIG. 40. — Tétravangile Paris grec 115 fol. 94 v (Matthieu XXI, 14).

la représentation de murailles (psaume 58) ou de villes (psaume 59). L'illustration du Canticum de Zacharie (fig. 38) souligne l'opposition entre la science des drapés, l'habileté du mouvement du prêtre et l'impuissance à dessiner l'autel et le ciborium.

Les dimensions des architectures sont par ailleurs exagérément réduites par rapport à la taille des personnages auxquels elles servent de fond. Les personnages sont plaqués devant ces constructions qui n'arrivent jamais à servir de cadre, alors que certains copistes du X<sup>e</sup> siècle savent encore rendre à la perfection les raccourcis des exèdres et le jeu des lumières sur les trônes où siègent les « auteurs » des ouvrages du manuscrit (cf. le tétraévangile grec du Mont Athos Stauronikita, ms. n° 43). Sur un seul folio, le copiste du Psautier de Bristol s'efforce de lier la scène qu'il évoque à son cadre, mais il répète une faute dont témoigne déjà l'évangile de Rossano : il situe si inégalement les colonnes qui encadrent l'autel, du Psaume 33, que l'on peut se demander si elles se trouvent au deçà ou au delà de la table d'autel !

Les paysages naturels, collines, rocs, végétations, sont mieux dessinés que les œuvres humaines : les infractuosités des grottes où se cachent les justes, David au Psaume 56 par exemple, évoquent un rocher naturel où s'accrochent herbes et fleurs : alors que les creux où se réfugient les persécutés, sur les illustrations correspondantes du Psautier de Pantocrator ne semblent constituer qu'un décor de carton ! Mais les profondeurs des paysages sont inégalement rendues : parfois — comme aux psaumes 9, 56, 62 (fig. 39), 80... — l'irrégularité du sol est habilement soulignée par des lignes sinueuses ou par des touffes herbeuses ; souvent, comme aux Psaumes 56, 62 (fig. 39), 58... le relief monte avec souplesse ; pourtant sur d'autres folios, au Psaume 40, 11, par exemple ; les personnages en retrait ne semblent plus vraiment s'éloigner et tendent à un étagement de figures. La subtilité des profondeurs est ainsi moins nuancée que sur le Psautier de Paris, comme le prouve une comparaison des figures de David, sur les deux manuscrits, dans l'épisode de la mort de Goliath (fig. 26) ; moins nuancée aussi que sur le Pantocrator 61 où les groupes occupent un espace plus dense. Mais le décalage des plans est toujours plus marqué que sur le Chludov et aucun folio n'aboutit à la stricte superposition des figures des psautiers du XI<sup>e</sup> siècle.

En dehors des psautiers, le tétraévangile de Paris (B. N. grec 115) est, de tous les manuscrits que je connais, celui qui offre le plus de ressemblances avec le Psautier de Bristol, quant à la technique, à la présentation, au style et aux couleurs : même répartition des images sur les marges, mêmes proportions des figures (têtes rondes, épaules larges) ; le modelé des visages est semblable dans les deux manuscrits ; l'usage des draperies décoratives liées aux architectures y rappellent les procédés antiques. Mais on aurait tort cependant de croire que cette parenté est synonyme de similitude : dans le tétraévangile, la ligne du sol n'est généralement pas dessinée ; les images se juxtaposent simplement sur le parchemin ; les architectures y sont rares ; l'espace n'est pas indiqué et la profondeur des plans est remplacée par la superposition des figures (fig. 40).

En fait, si certaines images, telle l'illustration du Psaume 11, 6 (fig. 41) révèlent nettement la main d'un artiste médiéval, maintes autres pages témoignent d'une telle maîtrise



FIG. 41. — Psautier Bristol fol. 21 v  
(Ps. XI, 6).



dans la copie des sujets antiques, qu'on les vieillirait volontiers de plusieurs siècles : ainsi David réfugié au désert au Psautre 62, titre (fig. 39) (bien plus que les illustrations correspondantes des psautiers de Chludov et du Pantocrator) évoque à s'y méprendre l'image d'un pasteur antique. Peut-on déduire de tous ces faits la date du Psautier de Bristol ? L'écriture semble indiquer le x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle ; mais il ne s'agit pas d'un critère absolu. Si l'illustration remonte au milieu du xi<sup>e</sup> siècle, elle dénote un fort archaïsme ; si au contraire elle se rapproche de l'An Mille, elle reflète — après les tâtonnements du ix<sup>e</sup> siècle — les possibilités d'un art anachronique, dont témoigne le Rouleau de Josué, et qui atteint alors son apogée. Mais l'intérêt de ce manuscrit déborde le problème de sa date et pose surtout celui des modèles utilisés. Son refus de toute polémique iconoclaste et le caractère littéral accentué de son cycle d'illustrations, sa double parenté avec les versions les plus anciennes des psautiers byzantins, son style toujours proche, jusque dans ses maladroites, des procédés antiques, indiquent sûrement un modèle antérieur à la Querelle des Images. Ce modèle devait déjà être un psautier : la correspondance des versets illustrés dans le Psautier de Bristol et dans tous les psautiers marginaux, comme la parenté des thèmes d'illustrations, le laissent supposer. Mais l'importance accordée aux scènes relatant les hauts faits du passé d'Israël et des origines chrétiennes, suggèrent une pénétration récente d'images issues des livres historiques de l'Écriture dans le schéma d'illustrations littérales du psautier : un manque de recul chronologique dans l'élaboration des canevas d'illustrations pourrait peut-être expliquer les contrastes entre la première et la dernière partie des illustrations du Psautier de Bristol. Quoi qu'il en soit de ces hypothèses<sup>40</sup>, entre les splendeurs de la Genèse de Vienne et celles du Psautier Paris gr 139, ce modeste psautier du x<sup>e</sup> ou du xi<sup>e</sup> siècle semble jeter quelques lumières sur l'art antérieur à l'iconoclasme et sur une des périodes les plus obscures de l'histoire du livre illustré grec.

Paris

Suzy DUFRENNE.

40. La question des prototypes ne peut être posée à propos d'une seule des copies, comme le Psautier de Bristol, mais après une étude de l'ensemble des manus-

crits conservés. J'entends y revenir dans un ouvrage ultérieur.

#### PROVENANCE DES PHOTOGRAPHIES

Les figures 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 28, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, proviennent du *British Museum* de Londres.

Les figures 4, 6, 8, 9, 12, 15, 17, 22, 24, 27, 29, 31, 32, 40, proviennent de la *Collection des Hautes Etudes*.

## LE RÔLE DU DÉCOR ARCHITECTURAL ET LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE DANS LA PEINTURE DES PALÉOLOGUES \*

par Tania VELMANS

### I

On trouve dans la peinture monumentale de Byzance deux conceptions de l'espace. La première, permet d'étaler sur les murs des églises des fonds uniformes et entièrement vides. La seconde, a donné lieu à un décor architectural illogique et discontinu. Ces deux façons d'interpréter l'espace sont les ultimes conséquences de longs acheminements. Du v<sup>e</sup> au xii<sup>e</sup> siècle, on assiste à une épuration progressive des fonds. Tout ce que l'art paléochrétien y avait amassé par « crainte du vide » est progressivement éliminé. Seules demeurent, sur les fonds scintillants d'or et de bleu de cobalt, des figures monumentales — apparitions majestueuses et transcendantes<sup>1</sup>. L'art du xii<sup>e</sup> siècle est à la fois l'aboutissement de cette conception très abstraite de l'espace et le point de départ d'une conception nouvelle, puisque la Vierge de Torcello (fond uni) y voisine avec les images de Monréale et de la chapelle Palatine (fonds d'architectures). Cette nouvelle conception s'épanouit dans la peinture murale et les mosaïques du temps des Paléologues (1261-1453). Les fonds s'y remeublent, et de ce fait les figures s'installent de nouveau dans un décor concret.

Quelques questions essentielles se posent au critique : 1) Quels sont les traits dominants de ce décor au moment de son apparition ? 2) D'où vient-il pour remplir progressivement les grands fonds vides de l'époque précédente, et en quoi est-il tributaire de l'antiquité ? 3) Dans quelle direction évolue-t-il ? Et enfin, 4) demeure-t-il fidèle aux principes fondamentaux de l'esthétique byzantine ?

\* Cet article a fait l'objet d'une communication à l'Ecole des Hautes Etudes en mai 1962. Qu'il nous soit permis d'exprimer notre plus vive reconnaissance à M. A. GRABAR, directeur d'études, pour les très précieux conseils qu'il a bien voulu nous donner.

1. C'est au x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles que s'impose le fond d'or uniforme — rideau de lumière sur lequel sont projetées les figures dématérialisées des personnages sacrés. Il se substitue si efficacement à la troisième dimension, qu'on ne s'en aperçoit pas immédiatement et automatiquement, mais seulement après réflexion. Le fond d'or soutient

en quelque sorte la figure, en l'empêchant aussi bien de sortir du mur, que de s'y coller d'une façon définitive et purement ornementale. Il crée une distance entre le mur et le personnage, et par là, libère le personnage en lui assurant son autonomie, particularité qu'on ne remarque pas dans les autres styles *plats*. Un équilibre parfait s'établit ainsi entre fond et figure, entre architecture et décoration, équilibre qui mérite d'être qualifié de classique. On verra, que c'est à ce classicisme que s'opposera, du moins en apparence, le « baroque byzantin » de la dernière période de l'époque des Paléologues.



Les éléments architecturaux qui font leur apparition sur les murs des églises byzantines vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle sont petits, isolés et plats. Le plus souvent, ils ont la même taille que les personnages, et se projettent sur un fond uni (sans vraiment le remplir), exactement comme ceux-ci. Autrement dit : ces éléments ne déterminent absolument pas l'espace dans lequel évoluent les figures, ayant eux-mêmes valeur de figure dans la composition de l'ensemble. On observe ce fait aussi bien sur des mosaïques plus imprégnées d'esprit classique, comme celles de la chapelle Palatine ou de Monreale<sup>2</sup>, que sur les fresques des petites églises balkaniques de l'époque<sup>3</sup>.

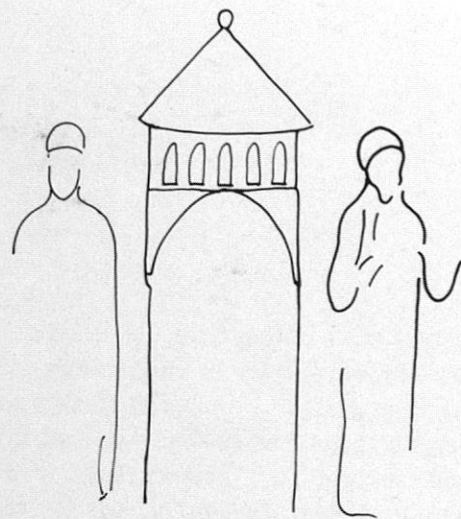


FIG. 1. — Palerme. Chapelle Palatine. Apôtres prêchant l'Évangile.

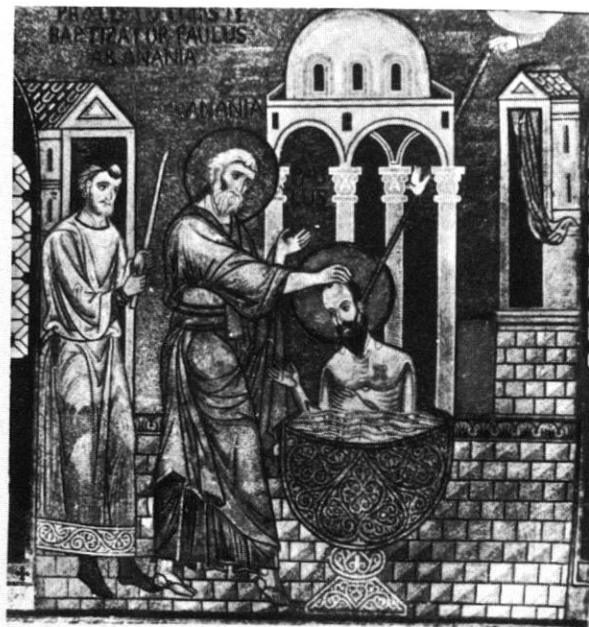


FIG. 2. — Palerme. Chapelle Palatine. Baptême de saint Paul.

Dans les *Apôtres prêchant l'Évangile* de la chapelle Palatine (fig. 1), deux personnages sont représentés debout au premier plan. Entre eux se dresse un édifice haut et étroit, prenant à peine plus de place qu'un troisième personnage, qu'on pourrait d'ailleurs aisément lui substituer. Les trois formes sont d'une importance égale par rapport au fond uni. Il n'y a aucun lien de perspective entre elles. Indépendantes les unes des autres, ce sont trois formes réfléchies séparément sur le miroir immuable et immobile qu'est le fond d'or<sup>4</sup>. Dans la *Visitation* de Kurbinovo<sup>5</sup> (Macédoine) deux édifices analogues sont reculés derrière une mu-

2. P. TOESCA, *Les mosaïques de la chapelle Palatine de Palerme*, Milan-Paris, 1955 ; E. KITZINGER, *I Mosaici di Monreale*, Palerme, 1960.

3. Sainte-Sophie à Ohrid (Macédoine, XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> s.), les scènes de martyre, G. MILLET et A. FROLOW, *La Peinture du moyen âge en Yougoslavie*, Paris, 1957, fasc. I, pl. II, 1, 2 ; 87, 1 ; Saint-Georges à Kurbinovo (XII<sup>e</sup> s.), ibidem, pl. 84, 1, 3 ; Photos coll. Ecole des Hautes Études.

4. De même, il n'y a aucune différence dans la conception de l'espace, entre l'image traditionnelle et classique du Christ entouré de saint Pierre et de saint Paul (trois personnages sur fond uni), figurée dans

l'abside de la chapelle Palatine, et la *Présentation du Christ au temple* (deux personnages et une architecture au milieu) de la même église (photo Anderson n° 29714, coll. H.E.).

5. G. MILLET A. FROLOW, *La Peinture...*, fasc. I, pl. 84, I. L'église Saint-Georges à Kurbinovo est de l'extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle (1195). Ses fresques, chargées de pathos et de nervosité, n'ont rien en commun avec l'art encore très classique et très mesuré de la chapelle Palatine, si ce n'est précisément la représentation de l'espace, dans la mesure où celle-ci est conditionnée par les architectures. Car, les personnages eux-mêmes sont capables de suggérer ou de nier l'espace, non seulement



FIG. 3. — Rome. Sainte Pudentienne. Scènes de la vie de saint Pudens.

male, 2) *ciborium*, 3) muraille se terminant par une bande décorative, 4) édifices. En réalité, ou plutôt esthétiquement parlant, il n'y en a qu'un seul. Sur le bord inférieur de la composition une cuve baptismale, entièrement dépourvue de la troisième dimension, est encore recouverte de motifs ornementaux qui ne font qu'accuser son manque total d'épaisseur. Les trois protagonistes de la scène se situent à la même hauteur qu'elle. Puis vient le *ciborium*, symbolisant l'église à l'intérieur de laquelle est sensée se passer l'action, la muraille basse qui prolonge directement le fond d'or, avec peut-être cette seule différence, que celui-ci représente une surface lisse, tandis que la muraille apparaît comme une surface légèrement gaufrée (à cause de ses pierres taillées en pointes de diamants), enfin les deux édifices — imaginés derrière la muraille — ne font que la continuer en hauteur, tout comme le *ciborium*<sup>7</sup>. Au lieu d'une succession dans le sens de la

par leur propre spatialité, mais aussi par leur position et leurs mouvements.

6. Environ un demi siècle plus tôt, on voit dans la *Dormition de la Vierge* à l'église Saint-Nicolas à Kastoria des édifices qui ont, non pas une valeur de personnage, mais celle de simples accessoires. Reculés tout

raillé basse. Mais la valeur des édifices par rapport au fond et par rapport aux personnages est restée la même<sup>6</sup>.

Examinons maintenant une composition plus compliquée, plus fournie. Théoriquement, dans le *Baptême de saint Paul* de la chapelle Palatine (fig. 2), il y a trois ou même quatre plans à distinguer : 1) personnages et cuve baptis-

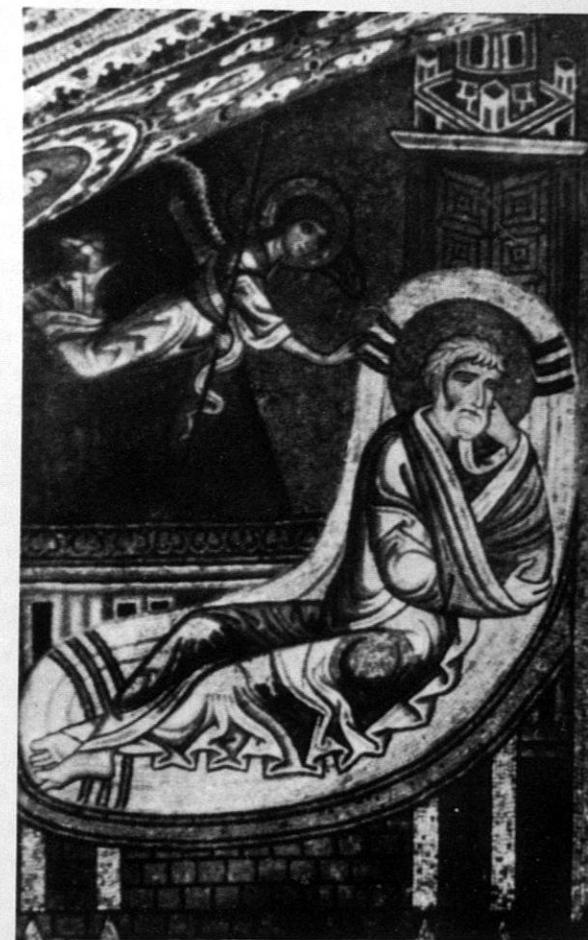


FIG. 4. — Palerme. Chapelle Palatine. Songe de Joseph.

au fond de la scène et très menus, ce sont plutôt d'insignifiants motifs décoratifs (on aurait pu les remplacer par deux couronnes, par exemple), que des formes structurant la composition ; Pelekanidis, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 50.

7. Contrairement aux édifices, le *ciborium* est imaginé



profondeur, nous sommes en présence d'une succession dans le sens de la hauteur, autrement dit, à une superposition. Elle est d'autant plus rigoureuse, que la muraille descend jusqu'à l'extrême bord inférieur de l'image, de sorte qu'il n'y a pas la moindre indication d'une surface figurant le sol. Les personnages, se trouvant par ce fait « suspendus en l'air »<sup>8</sup>, n'en sont que plus aplatis. Enfin, un détail révèle l'attitude de l'artiste face aux éléments architecturaux et aux objets représentés. Le motif décoratif recouvrant la cuve baptismale est répété sur la bordure du vêtement du diacre, de même qu'à l'église Saint-Georges de Staraja Ladoga (Russie, XII<sup>e</sup> s.), certains édifices sont entièrement recouverts de motifs décoratifs qui, dans d'autres scènes, se trouvent sur les vêtements et les armures des personnages<sup>9</sup>. Ce fait, à lui seul, montre bien la façon dont on concevait les architectures, en tant qu'éléments accompagnant les personnages, sans créer pour eux un espace tridimensionnel, ou même une réalité ambiante concrète.

Il est intéressant de comparer ce *Baptême* à une autre scène de Baptême, qui date de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, et se trouve à l'église Sainte-Pudentienne à Rome (fig. 3). Déjà à cette époque, on peut distinguer certaines différences dans la conception de l'espace qui opposeront plus tard la Renaissance des Paléologues et la Renaissance italienne. La comparaison est d'autant plus facile, que dans les deux scènes l'artiste s'est servi des mêmes éléments architecturaux. Mais le *ciborium* parfaitement plat de la chapelle Palatine est remplacé ici par une architecture en coupe verticale, donc vue de l'intérieur, et creusant l'espace par sa partie médiane incurvée. Elle occupe presque tout le fond de la fresque, donnant une sorte d'homogénéité à l'espace ainsi suggéré. La surface du sol est clairement indiquée, et assure aux personnages la possibilité de se mouvoir. La cuve baptismale elle-même, est traitée différemment que celle de l'exemple précédent. Grâce à son contour moins schématique et aux motifs décoratifs qui la recouvrent en tenant compte de la surface galbée, elle acquiert un certain volume. On a même cherché visiblement à creuser le socle, sur lequel repose la cuve, en se servant d'un schéma antique.

Jusqu'ici notre analyse ne nous a autorisé qu'à des constatations, qui ne laissent rien soupçonner des bouleversements à venir. Notre conclusion provisoire pourrait se formuler ainsi : les éléments architecturaux semblent tout d'abord s'introduire au milieu des personnages sans provoquer de changements importants dans les compositions ; ce sont à la fois des signes situant l'action et des éléments décoratifs qui, loin de briser la toile de fond, s'incorporent à sa surface.

A la lumière d'un autre exemple, on comprendra cependant, que certaines images provenant de monuments évoqués plus haut, permettent d'entrevoir les points de départ pour les nouvelles conceptions de l'espace, appelées à s'épanouir au temps des Paléologues.

Dans le *Songe de Joseph* de la chapelle Palatine (fig. 4) apparaît une enceinte partiellement vue de face et partiellement vue de trois quarts. Elle consiste en une façade haute et

devant le mur. Mais les quatre colonnes s'arrêtent à des hauteurs différentes, et aucune ne se dessine sur le mur, pour arriver ainsi au bas de l'image. Le ciborium apparaît donc comme suspendu.

8. De semblables schémas (fond meublé par un mur arrivant au bord inférieur de l'image, et personnages « suspendus en l'air », les pieds contre ce mur) se maintiendront quelquefois jusqu'en plein XIV<sup>e</sup> siècle, malgré tous les changements survenus. Un cas précis qu'on pourrait citer, est un groupe d'images de l'église Saint-Nicolas de Prilep, en Macédoine, dont le *Jugement*

de Pilate, G. MILLET A. FROLOW, *La Peinture...*, fasc. III, pl. 24, 1.

9. Comparer dans V. LAZAREV, *Freski Staroi Ladogi*, Moscou, 1960, les édifices des pl. 6, 7, 8, avec les vêtements des personnages des pl. 9, 34, 49, 52 etc. A Kastoria, dans une *Dormition de la Vierge* de l'église de la Panagia Mavriotissa (XII<sup>e</sup> s.), le même motif décoratif est employé pour les manchettes de certains apôtres, les évangiles qu'ils tiennent dans leurs mains, l'encensoir, et les applications sur le coussin de la Vierge ; PELEKANIDIS, *Kastoria*, pl. 75 ; voir aussi pl. 56, 59, 60.



FIG. 5. — Monreale. Cathédrale.  
Guérison de la fille de Jaïre.



FIG. 6. — Monreale. Cathédrale. Cène.

étroite, absolument frontale, mais dont la partie supérieure est représentée, elle, de trois quarts. La première est très aplatie malgré ses portes entr'ouvertes<sup>10</sup> ; la seconde, au contraire, s'enfonce en profondeur. Entre les deux parties s'opère évidemment un étrange décalage, dont la conséquence est une opposition entre une ligne brisée formant des angles et une droite la contre-carrant. Tout au long du XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle le « mur de fond » jouera le rôle de cette droite barrant la composition ; les architectures représentées de trois quarts, et placées derrière lui, viendront se heurter à son contour, les angles en avant.

Mais en quoi consiste exactement le décalage en question ? Il est triple : une fois dans le sens de la profondeur, puisqu'à une façade plate est juxtaposée une partie supérieure représentée avec ses trois dimensions ; une seconde fois dans le sens horizontal, la façade étant vue de face et sa partie supérieure de trois quarts ; une troisième fois, enfin, sur la verticale, les portes de la façade de l'enceinte étant représentées à la hauteur du regard du spectateur, tandis que les créneaux de la partie supérieure sont, eux, vus d'en haut. En d'autres termes, c'est comme si le peintre s'était chaque fois déplacé dans le sens des trois directions citées, en observant (ce qu'il n'a pas fait) une enceinte réellement donnée. Nous appellerons cette optique particulièrement développée au XIV<sup>e</sup> siècle, « la diversité des points de vue appliquée au même objet »<sup>11</sup>.

10. Le fait des portes entr'ouvertes sans raison apparente est à retenir. L'art paléochrétien avait déjà maintenu ce trait caractéristique des modèles antiques. Au XII<sup>e</sup> s., le schéma est repris par les peintres et assez largement appliqué. Ainsi, à Djurdjevi Stupovi, en Yougoslavie (XII<sup>e</sup> s.), les petits volets des pupitres des

Évangélistes sont systématiquement représentés ouverts, (G. MILLET, A. FROLOW, *La Peinture...*, fasc. I, pl. 25, 1). Au XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, portes et volets sont toujours représentés ouverts de façon à montrer une partie de l'intérieur des meubles et des édifices.

11. Cette diversité des points de vue appliquée à une



Un autre type de décor architectural portant en soi les germes de l'avenir, est le décor en coulisse qu'on trouve dans le dôme de Monreale. Il comporte deux variantes : celle de la *Guérison de la fille de Jaïre* et celle de la *Cène*. La première sera adoptée par la peinture byzantine de l'époque des Paléologues, la seconde par la Renaissance italienne.

Dans la *Guérison de la fille de Jaïre* (fig. 5) est figuré un édifice avec deux ailes latérales, occupant tout le fond du champ pictural. Chacune de ces ailes, de part et d'autre de la façade centrale, est dessinée plus ou moins selon les lois de la perspective. Ce qui étonne et dérouté quelque peu, est leur agencement. Au lieu de venir toutes les deux en avant, en assurant ainsi aux figures un espace à trois dimensions d'une certaine homogénéité, elles se dirigent en directions opposées : celle de droite vient en avant, tandis que celle de gauche s'enfonce vers l'arrière, la façade demeurant entre les deux. Cette étrange structure correspond à un principe extrêmement courant dans l'art des Paléologues. Il consiste à figurer un mur ou un édifice vu de face, et à faire partir de lui des formes architecturales dirigées en avant vers les personnages, et en arrière.

La coulisse de la *Cène* (fig. 6) est l'image de ce même édifice à ailes latérales, mais les deux ailes viennent cette fois symétriquement en avant, créant l'illusion d'un intérieur et encadrant le groupe du Christ et des apôtres de trois côtés. On pourra constater au cours de ces pages, que ce schéma est très rare dans la peinture byzantine<sup>12</sup>. Le Dugento l'adoptera, au contraire, en le complétant par un plafond et un plancher.

Voici les données élémentaires à partir desquelles la peinture des Paléologues pourra constituer cet univers très particulier qui lui est propre. Mais d'où viennent soudain ces formes architecturales que l'époque précédente avait réduit à un strict minimum ?

## II

On a appelé, non sans raison, l'art byzantin du XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle une Renaissance. L'influence des formes antiques sur cet art est incontestable<sup>13</sup>. Elle reste, cependant, assez limitée quant au décor architectural. Certes, on reconnaît dans les peintures byzantines tardives la *scaene frons*, les colonnes, les portiques, les arcades et les meubles (trônes, tabourets, exèdres) ainsi que certains éléments décoratifs se mêlant au mobilier (statuettes, cariatides, têtes en acrotère, médaillons renfermant de petits portraits)<sup>14</sup>, des premiers siècles de notre

scène ou à un objet unique n'est pas entièrement nouvelle, puisque nous la trouvons déjà à Ravenne, dans les trônes et autels de la coupole du Baptistère des Orthodoxes (J. WILPERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg, 1917, t. III (p. 81), la grille gauche entourant le trône étant vue de droite, et la grille droite de gauche, tout en faisant partie du même ensemble architectural. Mais si ce décalage existe à Ravenne, et ailleurs, il est encore très loin du développement qu'il prendra au XII<sup>e</sup> et surtout au XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle à Byzance.

12. On le retrouve exceptionnellement dans la *Cène* à Studenica, (Petković, *Manastir Studenica*, Belgrade, 1924, fig. 34), dans la *Décollation de Saint Jean* à Dečani, dans la *Cène* à Banja (Yougoslavie, photos coll. H.E.); dans *Jésus parmi les docteurs* au Protaton du Mont Athos, (G. MILLET, *Les monuments du Mont Athos*, Paris, 1927, pl. 35, 1).

13. A. GRABAR, *La Peinture religieuse en Bulgarie*.

Paris, 1928, p. 229, 357, 360, et *Sur les sources des peintres byzantins des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Cahiers Archéologiques, n° XII, Paris, 1962, p. 350-358; L. BRÉHIER, *La Rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées*, Ch. DIEHL, *Mélanges II*, Paris, 1930, p. 1-10; P. MURATOFF, *La peinture byzantine*, Paris, 1928, p. 102-120.

14. Voici quelques exemples parmi d'autres, où la ressemblance avec les modèles antiques est particulièrement frappante : Le trône historié de la Vierge à Staro Nagoričino, (A. GRABAR, *Sur les sources des peintres byzantins...* p. 351-358); Les cariatides dans le *Lavement des pieds* et la *Cène* à Crkvata près d'Ivanovo, (A. VASILIEV, *Ivanovskite stenopissi*, Sofia, 1953, pl. 40, 41); les figurines représentées en bas-relief sur la façade d'un édifice dans la *Dormition de la Vierge* à Sopočani, (G. MILLET, A. FROLOW, *La Peinture...* fasc. II, pl. 22, 3).



FIG. 7. — Monreale. Cathédrale.  
Guérison de la belle-mère de Pierre.

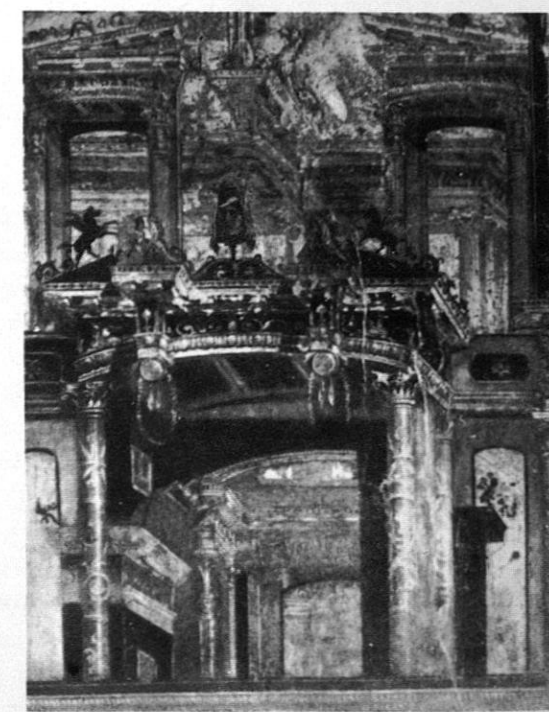


FIG. 9. — Naples. Musée national.  
Composition provenant d'Herculaneum.

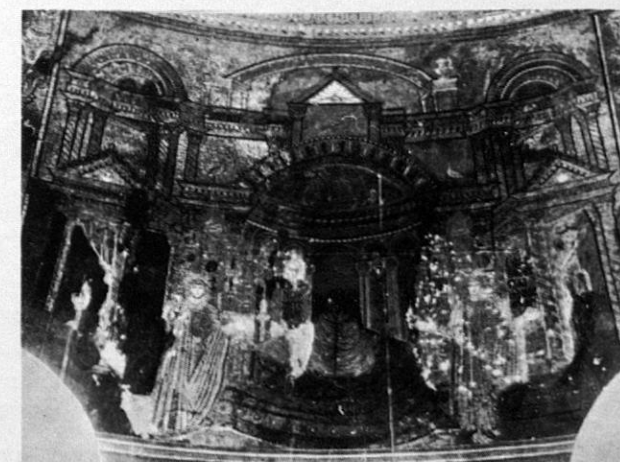


FIG. 8. — Salonique. Saint-Georges.



A Sopočani (Yougoslavie), dans les scènes de la vie de Joseph<sup>25</sup>, apparaissent déjà des formes incurvées, des murs en arcades, des lits placés en diagonale, suggérant la profondeur, de même que de nombreux édifices vus de trois quarts. Nous sommes ici en présence de l'un des deux principaux types d'édifices de l'art paléochrétien : la maison vue de trois quarts, représentée avec un certain souci de la perspective<sup>26</sup>. On la rencontrait aussi à Monreale<sup>27</sup>, mais dans notre présent exemple, elle est disposée d'une façon nouvelle. Placée en diagonale (comme à Monreale et à Sainte-Marie-Majeure<sup>28</sup>), elle ne se trouve plus à l'une des extrémités de la composition, mais en plein centre ; une seconde aile, placée également en diagonale, seulement en sens contraire, vient la rejoindre, et constituer avec elle un angle obtus (fig. 10). Un peu plus loin, un mur et sa tour forment à peu près le même angle, avec cette différence que le premier s'ouvrait vers le spectateur, tandis que le second s'ouvre



FIG. 10. — Sopočani, église de la Trinité, Scènes de la vie de saint Joseph.

vers le fond. Des tranches d'espace sont ainsi découpées et juxtaposées. Autrement dit : la surface est bien devenue espace, mais c'est un espace morcelé.

A la chapelle Palatine, le décor se présentait également par « morceaux », par éléments épars, mais ceux-ci ne conditionnaient pas l'espace. Ils étaient bien plutôt des éléments isolés, qui se détachaient sur le fond uni comme les figures (fig. 1). Cela venait du fait qu'ils étaient petits par rapport à la surface entière du champ pictural et aussi, parce que, la plupart du temps, ils n'étaient pas représentés

« sous angles » et en épaisseur. C'est ce qui se produit encore avec un certain retard — dû probablement aux modèles du XII<sup>e</sup> siècle qu'ont copiés les mosaïstes — à Saint-Marc de Venise. Dans les scènes de la Vie de saint Philippe (fig. 12) c'est l'immense fond d'or qui détermine le facteur de l'espace, et non point les légères architectures donnant la réplique aux personnages.

Une autre image de Sopočani va nous expliquer pour quelle raison (en dehors de la raison majeure, bien entendu, qui est la recherche de la profondeur) apparaissent si souvent les structures formant « angles ». Dans la Dormition de la Vierge (fig. 11) on retrouve les architectures massives au large bord supérieur : ce sont deux édifices, dont les prolongements se placent, par rapport à eux, de manière à constituer les angles en question. Dans l'édifice de gauche ce fait est le résultat d'une perspective faussée intentionnellement : au lieu d'être vus de profil (ce qui correspondrait à la position des autres parties de l'édifice), les colonnes et les prolongements de la façade sont presque représentés de face. Ainsi, ils se dirigent vers le Christ, ou plus exactement vers la Vierge étendue — personnage principal de la scène ; l'édifice qui clôt la composition à droite est orienté exactement de la même manière.

25. A l'église du monastère de la Trinité, peintures du narthex, vers 1256, (G. MILLET, A. FROLOW, *La Peinture...*, fasc. II, pl. 26).

26. L'autre type consiste en une figuration parfaitement frontale de deux côtés d'une maison à toit incliné, comme on le voit sur le coîrèt de Brescia par exemple, J. VOLBACH, *Die Elfenbeinarbeiten der Spätantike und*

*des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, N° 107, pl. 31).

27. *L'évêque Castrense libérant un possédé du démon*, E. KITZINGER, *I Mosaici...*, pl. 23.

28. Dans la *Séparation d'Abraham et de Lot*, M. V. BERCHEM et E. CLUSOT, *Mosaïques chrétiennes du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1924, fig. 18).

On voit sur cet exemple, que dès le XIII<sup>e</sup> siècle, et dès l'apparition d'un espace à trois dimensions, les architectures s'orientent suivant la signification des scènes et l'ordre d'importance des personnages.

Le rideau de fond (composé d'architectures) ne disparaît pas sans laisser de traces. Dans les deux tiers des compositions du temps des Paléologues, il est remplacé par le *mur de fond*<sup>29</sup>, qui se présente aussi sous l'aspect d'une cloison très basse ressemblant à un parapet<sup>30</sup>. Quel



FIG. 11. — Sopočani. Eglise de la Trinité. Dormition de la Vierge.

sera le rôle du *mur de fond* dans les ensembles architecturaux ? On pourrait le définir comme une horizontale barrant la composition ou la coupant en deux, en entravant la libre disposition des éléments architecturaux dans l'espace.

Au lieu de nous expliquer sur ce point à l'aide d'un exemple du XIII<sup>e</sup> siècle, ce qui ne représenterait aucune difficulté (l'église de Sopočani, à elle seule, en offrirait une quantité), nous choisirons une fresque du XIV<sup>e</sup> siècle, qui a l'avantage d'être particulièrement caractéristique. Il s'agit de la *Communion des Apôtres* de la petite église Saint-Nikita près de Cučer, en Macédoine (fig. 13). Les apôtres s'avancent de droite à gauche. Derrière le premier

29. Nous appelons ce mur ainsi, parce qu'il masque tout l'arrière plan du tableau et remplace le rideau de fond du siècle précédent.

30. Il n'est pas exclu que pour ces demi-murailles,

derrière lesquelles apparaissent souvent des personnages, les peintres aient été influencés par la cloison de l'iconostase.



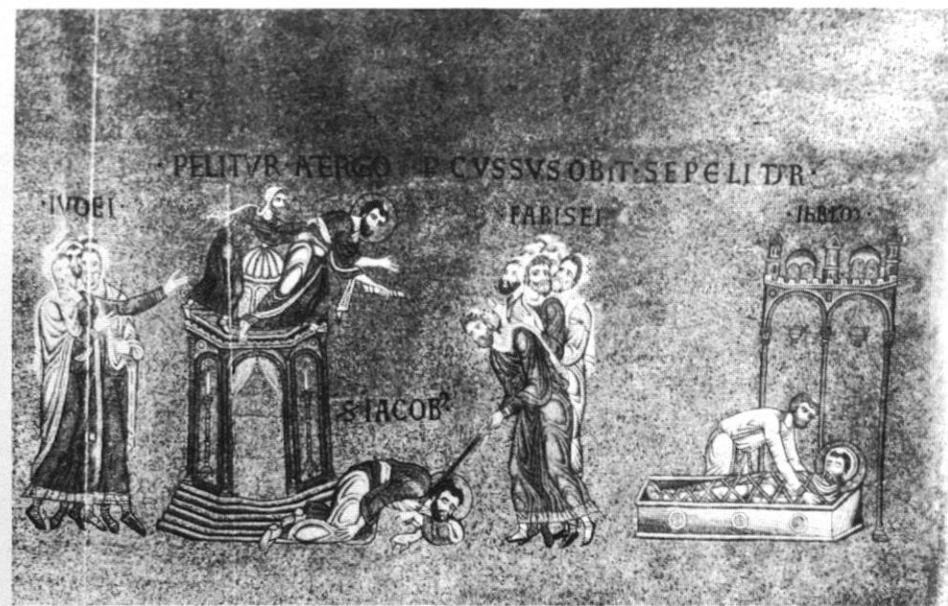


FIG. 12. — Venise. Saint-Marc. Scènes de la vie de saint Philippe.



FIG. 13. — Čučer. Saint-Nikita. Communion des apôtres.

groupe, à droite, on aperçoit le mur de fond. A partir des créneaux de celui-ci, une architrave fantaisiste ressemblant à une architrave brisée en forme de « V » s'enfonce dans l'espace, la pointe dirigée vers le fond. Un peu plus loin, derrière le deuxième groupe, un élément architectural ressemblant à un portique (?) est, au contraire, projeté en avant du *mur de fond*. Les deux éléments seraient capables de suggérer la profondeur, et le premier surtout semble constitué dans cette intention. Mais l'effet de l'enfoncement produit par les deux

ailes du « V » est pour ainsi dire annulé par le mur qui en barre l'ouverture. Si le mur n'existait pas (ce qui arrive aussi, mais beaucoup plus rarement), toute la profondeur du « V » serait offerte comme espace disponible au groupe des apôtres.

On aboutit ainsi au principe de l'opposition entre la ligne droite et les lignes brisées constituant des angles. Ce principe avait déjà été mis en évidence à propos de la figuration des enceintes des villes au XII<sup>e</sup> siècle (fig. 4). Là, l'opposition se manifestait à l'intérieur d'un bloc compact, et elle était provoquée par la coexistence d'une façade frontale et d'une autre partie de cette même façade vue, elle, de trois quarts. Il s'agissait d'une opposition dans la



FIG. 14. — Peč. Mère-de-Dieu. Présentation du Christ au temple.

structure intrinsèque de l'objet. Dans le second cas (Saint-Nikita), cette tendance est étendue à toute la composition, ou plus exactement, à la façon dont coexistent, non pas les parties d'un élément architectural, mais les éléments d'un ensemble architectural. En d'autres termes : on s'applique d'un côté à creuser l'espace, et de l'autre à limiter l'effet qui en résulte. On comprendra mieux maintenant pourquoi, dès la disparition du rideau de fond, apparaît le *mur de fond*, pour demeurer présent au cours de toutes les transformations et évolutions successives du décor architectural, jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. La « dynamisation » de ce décor au XIV<sup>e</sup> siècle, la nervosité de l'écriture, les mouvements violents des personnages s'enfonçant dans l'espace grâce à la position de leurs pieds ou de leurs épaules n'y changeront rien.

Dans un premier groupe d'images auquel se rattache l'exemple précédent, le *mur de fond* sépare l'espace des architectures de l'espace très réduit laissé aux figures du premier plan<sup>31</sup>. Cette séparation est typique, et elle se fait même souvent sans la présence d'un mur.

31. Citons parmi de nombreux exemples, la *Conversion de saint Georges avec Dioclétien* à l'église Saint-Georges de Staro Nagoričino, V. PETKOVIC, *La Peinture serbe du moyen âge*, Belgrade, 1934, pl. L) et l'*Annon-*

*ciation* à Sainte-Sophie de Trébizonde (déb. XV<sup>e</sup> s.), D.T. RICE, *Byzantine painting at Trebizond*, London, 1936, pl. VII).



montre cette ligne du plafond dans toute sa simplicité. D'un dessin net, sans encombrement de détails, elle est facile à reproduire. Aussi, l'Occident l'accepte-t-il sans réserve. Du VII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, elle est constamment utilisée.

Dans une enluminure de l'Evangélaire de l'abbaye bénédictine de Sainte-Maxime à Trèves (« Manuscrit Ada », vers 800)<sup>37</sup> la coulisse, pourtant très simplifiée, s'achève par une

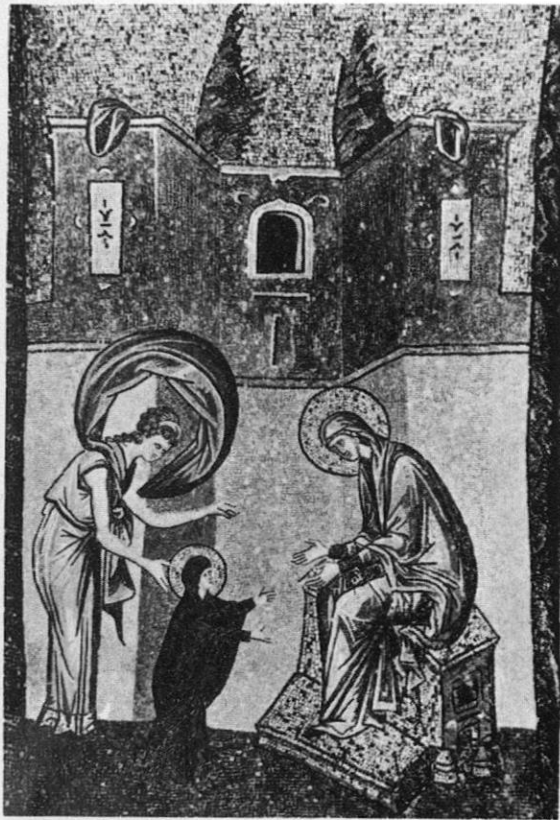


FIG. 19. — Constantinople, Kahrié-Djami, Premiers pas de la Vierge.

ligne analogue. Elle ressort encore mieux dans une autre enluminure du IX<sup>e</sup> siècle — l'Evangile de Saint-Médard de Soisson (fol. 180 v.) ou l'image de l'Evangéliste Jean (fig. 16) est placée dans un cadre rappelant de très près celui du diptyque. A la même époque la Bible de Grandval nous montre, dans la scène de Josué et le peuple israélite (fol. 25 v.), un véritable plafond à caissons (fig. 17), d'où il n'y aura qu'un pas à faire pour aboutir aux intérieurs de Giotto et de Duccio<sup>38</sup> (fig. 18). Ce qui paraît singulier, est le fait, que la peinture byzantine — à l'exception de quelques manuscrits — n'a jamais voulu en tenir compte. Lorsque (précisément au temps de Giotto et de Duccio), ce contour se manifeste dans la peinture murale, il est toujours reculé au fond du tableau<sup>39</sup>, comme on l'observe dans les *Premiers pas de la Vierge* à Kahrié-Djami (fig. 19) ; ainsi, il est rendu parfaitement inefficace et incapable de déterminer l'espace dans lequel se meuvent les personnages. Ce sont la recherche et la négation simultanée de la profondeur, dont il avait été question à propos du *mur de fond*, qui se manifestent une fois de plus.

La ligne brisée du contour du plafond se retrouve dans la représentation du portique

à ailes latérales. Ce portique est une des formes architecturales le plus souvent employées au temps des Paléologues. Mais là encore, le principe antique est rejeté. Dans les fresques byzantines du XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles le portique se présente de trois façons : ou bien ses ailes

37. A.M. CETTO, *Miniatures du moyen âge*, Lausanne, 1957, pl. 2.

38. Ce pas ne consistera que dans le fait de figurer à la fois la ligne brisée du plafond et la ligne brisée du plancher. Dans un pareil schéma la présence des murs latéraux s'impose d'elle-même. Dans la Bible de Grandval la ligne du plancher manque et un seul pan de mur latéral est indiqué (fig. 17) ; dans les modèles plus anciens qui ont sans doute inspiré la miniature de la Bible de Grandval, tel que le Virgilius Vaticanus du début du V<sup>e</sup> siècle, la ligne du plancher manque éga-

lement et les murs latéraux sont à peine indiqués (Mort de Didon, fol. 41) (A. GRABAR et C. NORDENFALK, *Le Haut Moyen Age*, Genève, 1957, p. 95).

39. Parmi les très rares exceptions se trouve la *Dormition de la Vierge* à l'église des Saints-Apôtres à Peč. On y voit, en effet, un mur extérieur disposé en coulisse et décrivant à peu près la ligne du plafond, ce qui permet de placer les personnages dans un espace à trois dimensions, homogène et de forme rectangulaire, (photo coll. H.E.).

sont tellement écartées qu'elles s'identifient à un rideau de fond plus ou moins plat, comme on le voit dans le *Lavement des pieds* à Crkvata près d'Ivanovo (Bulgarie) (fig. 34) ou bien, si elles se jettent carrément en avant, c'est toute l'architecture qui est reculée dans le fond et rapetissée, comme c'était le cas pour la coulisse de Kahrié-Djami. Le *Jugement des grands prêtres* à Mateica (Yougoslavie) est une composition à personnages nombreux, dont le fond est constitué par un semblable portique<sup>40</sup>. Il existe, enfin, une troisième variante plus rare : les deux ailes latérales du portique peuvent également être représentées de face, découpant alors une très petite tranche d'espace, dont ne pourront bénéficier qu'un ou deux personnages, comme on l'observe dans la *Nativité de la Vierge* à Arilje<sup>41</sup> (Yougoslavie) (fig. 24).

Examinons encore un autre schéma, qui permet de supposer que le peintre aurait pu, s'il l'avait voulu, figurer un intérieur avec, non pas un plafond, mais un plancher représenté en perspective, ce qui revient au même quant à la figuration de l'espace. Au lieu de tirer parti d'une pareille surface, le peintre la recule de nouveau dans le fond de l'image. La scène de Jésus dans la maison de Simon, à Dečani (église du Sauveur) pourrait servir d'exemple pour ce cas précis (fig. 20). Jésus et les trois apôtres sont assis autour d'une table en *sigma* ; Marie-Madeleine est agenouillée aux pieds du Christ ; dans le fond s'élève un mur avec le bord supérieur traité comme une surface, et celle-ci est dessinée selon les lois de la perspective. Deux lignes fuyantes la délimitent donc sur les côtés, les mêmes qui décrivent dans les peintures occidentales contemporaines (milieu du XIV<sup>e</sup> siècle) la surface très analogue du plancher.

On voit mieux maintenant, qu'entre les deux schémas fondamentaux du décor architectural trouvés à Monreale, la peinture des Paléologues choisit très nettement celui de la *Guérison de la fille de Jaïre* (éléments partant en sens opposés et ne visant pas à donner l'illusion d'un intérieur, fig. 5), alors que le Trecento développe, au contraire, le type du décor de la *Cène* (fig. 18) avec la ligne brisée du plafond comme base.

Il est assez curieux de constater, que le modèle de la pièce fermée (avec ligne brisée du plafond et du plancher) tel que l'a connu l'art antique et plus tard l'Italie, est employé très souvent par les artistes byzantins lorsqu'il s'agit d'un détail architectural et non pas d'un



FIG. 20. — Dečani. Eglise du Sauveur. Jésus dans la maison de Simon.

40. G. MILLET, *Evangile...* fig. 379.

41. En comparant cette image avec celle de Sopočani (fig. 10), dont il a été question, on se rend compte

que c'est toujours le même système de « découpage », créant, dans la même image, des « espaces » de forme diverse, au lieu d'un espace homogène.





FIG. 15. — Diptyque du consul Rufius Probianus.



FIG. 17. — Bible de Grandval, Londres, Brit. Mus., Add. 10 546, fol. 25 v. Josué et le peuple israélite.



FIG. 16. — Evangile de Saint-Médard de Soisson, Paris, B. N. Lat. 8850, fol. 180 v. Evangéliste saint Jean.

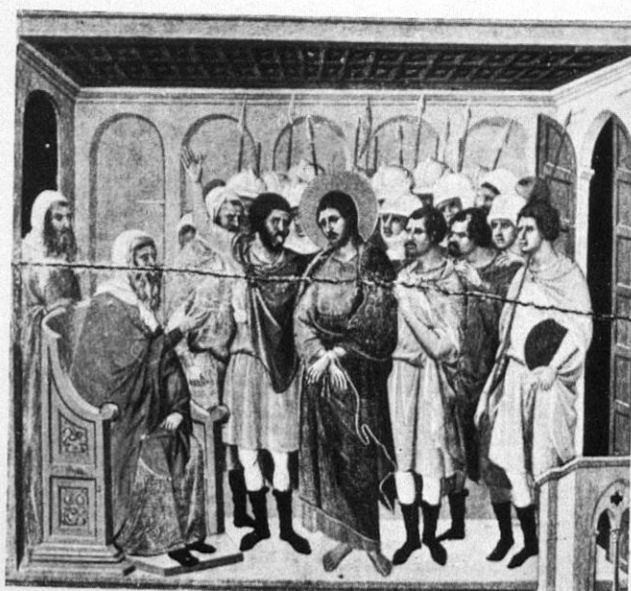


FIG. 18. — Duccio. Jésus devant le grand prêtre Anne. Sienne. Musée de la cathédrale.

C'est le cas à Peč (Yougoslavie, égl. de la Mère-de-Dieu), dans la *Présentation du Christ au temple* (fig. 14). Un amoncellement d'architectures, composé d'éléments vus de trois quarts et placés de manière à creuser l'espace, y suggère une certaine profondeur. Mais les personnages n'en profitent nullement. Ils se tiennent debout sur une étroite bande de sol, qui semble flotter dans le vide (les architectures étant groupées au centre de la composition).

Rien n'aura changé, lorsqu'apparaîtra un second groupe d'images (au XIV<sup>e</sup> siècle surtout), où le *mur de fond* dédoublé, séparera le champ pictural en trois ou même en quatre bandes d'espace superposées. Des personnages se trouvent alors devant le premier mur, mais aussi derrière celui-ci, comme on le voit dans la *Nativité de la Vierge* à Studenica (fig. 23), par exemple<sup>32</sup>. C'est grâce à ce type de composition qu'on est arrivé à figurer plusieurs épisodes ayant un lien de succession immédiate entre eux, tels que les trois *Reniements* et le *Repentir de Pierre*, dans une seule image, compartimentée par un ou deux pans de mur<sup>33</sup>.

D'une façon générale, le mur de fond se combine avec les autres éléments architecturaux de trois manières : 1) en projetant des éléments simultanément en avant et en arrière<sup>34</sup> ; 2) en dirigeant ceux-ci seulement vers l'avant<sup>35</sup>, ou 3) seulement vers l'arrière<sup>36</sup>. Dans les trois cas, la ligne horizontale du mur entrave le développement des architectures et limite la profondeur suggérée par eux. Celle-ci est donc à la fois recherchée et niée, exactement comme dans l'enceinte de la chapelle Palatine (fig. 4).

Le passage du style du XIII<sup>e</sup> siècle au style du XIV<sup>e</sup> siècle se fait graduellement dans la peinture byzantine. Les germes, décelés dans les images datant de l'époque des derniers Comnènes, s'épanouissent au XIII<sup>e</sup> siècle et se compliquent au XIV<sup>e</sup> siècle. Aussi nous croyons-nous autorisés d'utiliser aussi bien des exemples datant de l'une que de l'autre période, pour la courte analyse qui va suivre. Celle-ci fera comprendre entre autre, pourquoi nous avons considéré comme des schémas fondamentaux les coulisses de la *Guérison de la fille de Jaïre* et de la *Cène de Monreale* (fig. 5, 6).

#### IV

L'art gréco-romain avait légué aussi bien à Byzance qu'à l'Occident le motif du plafond, vu d'en bas, au raccourci, et donnant tout de suite l'illusion d'un intérieur. Ce motif, ou ce contour brisé, n'était pas d'une exactitude irréprochable quant à l'illusion optique réelle, mais il s'en approchait. Un feuillet de diptyque du IV<sup>e</sup> siècle, celui du consul Probianus (fig. 15)

32. Ce type de composition est surtout fréquent dans les scènes représentant la *Nativité de la Vierge*, comme on peut le voir à Gradac, à l'église du Patriarcat à Peč (V. PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. 29 a et 66 a), à Ohrid (G. MILLET, A. FROLOW, *La Peinture...* fasc. III, pl. I, 1). Mais on le rencontre aussi dans d'autres scènes comme le Jugement d'Anne et de Caïphe de l'église Saint-Athanase à Kastoria, (PELEKANIDIS, *Kastoria...* pl. 149).

33. Ces images sont très fréquentes au XIV<sup>e</sup> siècle. On en trouve à Staro Nagoričino (G. MILLET, A. FROLOW, *La Peinture...* fas. III, pl. 87, 1, 2) à Gračanica (G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1916, fig. 357), à Kastoria, à l'église Saint-Athanase (PELEKANIDIS, *Kas-*

*toria...* pl. 148) au Mont Athos, à Dochiariou, Dionysiou etc. (G. MILLET, *Evangile...* fig. 380, 381).

34. Ce phénomène extrêmement répandu est très fréquent à Gračanica (V. PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. 50 a, 51 b, 57 a) et à Staro Nagoričino (ibidem, pl. 42 a).

35. Pour ne citer qu'un exemple, on pourrait penser à l'agencement du décor à Staro Nagoričino (V. PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. LIV).

36. Ce cas est un peu plus rare que les précédents. On le retrouve par exemple dans la *Dormition de la Vierge* et le *Lavement des pieds* à Saint-Nikita près de Cuër, dans les *Saintes Femmes* à Gračanica (V. PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. 33 b, 35 a, 48 b).



ensemble. Ainsi on s'en sert couramment pour agrémenter les surfaces des portes<sup>42</sup>, ou pour représenter les petites façades creuses des pupitres placés à côté des Évangélistes<sup>43</sup>. Il en est de même pour certains trônes, portiques, baldaquins, constitués comme des intérieurs, avec plafond et murs latéraux. Un des meilleurs exemples qu'on pourrait citer est celui du *Jugement de Pilate* à Studenica, où les contours brisés du plafond et du plancher apparaissent trois fois (les deux baldaquins et la table). Comme il a été remarqué plus haut, on ne songe jamais à se servir d'un semblable jeu de lignes pour déterminer l'espace dans lequel se meuvent les personnages, ou l'espace tout court<sup>44</sup>.

Ce comportement toujours identique devant la perspective de l'intérieur, perspective qui amène précisément les grandes découvertes du Trecento, est significative. Il permet de conclure, qu'il ne s'agit pas d'ignorance chez les artistes byzantins, mais de négation, de refus, même si celui-ci n'est pas à tout moment entièrement conscient.

A notre avis, il se pourrait que Byzance refuse la ligne brisée du plafond pour une raison majeure. Ce contour suggère un espace à trois dimensions, et rapproche l'espace fictif de l'image de la vision optique réelle d'un intérieur. Or, l'une des constantes de l'esthétique byzantine traditionnelle était la volonté de créer de toutes pièces un monde supra-humain et supra-rationnel. Les transformations stylistiques de la Renaissance des Paléologues en tiendront compte.

L'espace restera donc morcelé. Lorsque, exceptionnellement, certaines images donneront l'impression d'un espace à la fois homogène et profond, celui-ci aura la forme du demi-cercle, et pas celle du carré. L'ordonnance d'une scène en demi-cercle est connue depuis l'antiquité : réunions de philosophes, scènes de tribunal, représentations de jeux divers, étaient figurés de cette façon sur les monuments des premiers siècles de notre ère<sup>45</sup>. Les artistes byzantins se laissèrent influencer par ces modèles pour l'iconographie de la Pentecôte<sup>46</sup>, pour la représentation des Conciles, et quelquefois aussi pour la représentation des Noces de Cana et de la Cène. On pourrait donc penser, que le décor ne fait que suivre une ordonnance traditionnelle des personnages, s'adaptant à leur disposition dans le champ pictural.

Cette conclusion comporte sa part de vérité. Cependant, le fait qu'un espace en demi-cercle circonscrit quelquefois des personnages, non plus assis autour d'une table en *sigma*<sup>47</sup>, autour d'une table ronde<sup>48</sup>, ou sur une *exèdre*<sup>49</sup>, mais aussi des personnages disposés sur une horizontale<sup>50</sup>, permet d'affirmer, que c'est encore pour d'autres raisons que les artistes préféraient à l'occasion l'espace semi-circulaire.

La coulisse disposée en carré et s'approchant plus ou moins du modèle de l'intérieur

42. Par exemple, à Saint-Marc de Venise (S. BETTINI, *Mosaici Antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo, 1944, pl. LXXXI, LXXXII), ou à Peč (V. PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. XXVII).

43. A. LESNOVO (Yougoslavie) — *Saint Athanase écrivant* (photo coll. H.E.), au Protaton du Mont Athos (G. MILLET *Athos...* pl. 36, 2).

44. Il semble que ce genre de petites « constructions » intégrées comme détails dans les compositions d'ensemble ont été transmises à la peinture murale par l'intermédiaire de miniatures demeurées elles-mêmes fidèles aux modèles antiques. Ainsi, des images comme *Les Femmes d'Israël glorifiant David*, du Paris gr. 139, fol. 5 v. (H. OMONT, *Fac-similés des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1929, pl. V), ou le *Concile de Constantinople*, du même manuscrit, fol. 355 (Ibidem, pl. L) permettent des comparaisons suggestives avec les fresques

de Studenica, par exemple — la *Présentation de la Vierge au temple*, le *Jugement de Pilate* (V. PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. 39 a, 35).

45. R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen*, Berlin, 1929, pl. 9, 20, 21.

46. A. GRABAR, *Le schéma iconographique de la Pentecôte*, Seminarium Kondakovianum, Prague, 1928, pp. 226, 233.

47. La Cène à Crkvata près d'Ivanovo, (A. VASSILIEV, *Ivanovskite stenopissi...* pl. 40).

48. La Cène à la Théosképastos de Trébizonde, (D.T. RICE, *Byzantine painting...* pl. XXII, 1).

49. Dans Joachim devant le Conseil des douze tribus, à la Péribléptos de Mistra (fig. 28).

50. Dans les Noces de Cana, à Saint-Nikita (PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. 35 a, dans *La Sagesse s'est construite un temple*, à Gračanica (ibidem, pl. 53 a).



Fig. 21. — Daphni. Nativité de la Vierge.

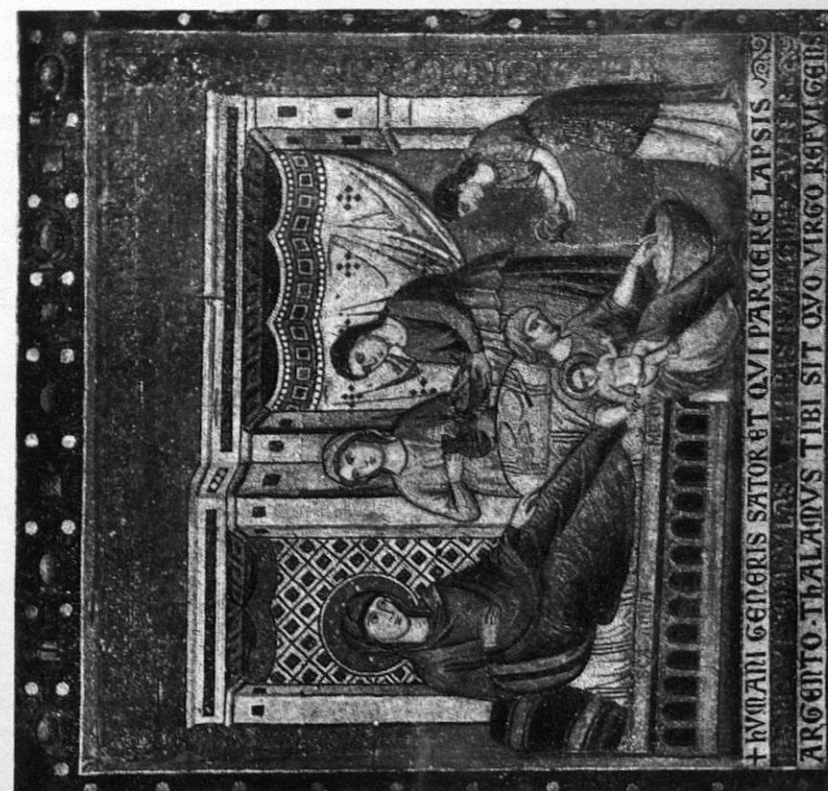


Fig. 22. — Santa Maria in Trastevere. Nativité de la Vierge.



représentation dans le schéma d'une scène sacrée, lorsque l'architecture n'est pas représentée. Il est intéressant que l'espace en demi-cercle suggère, au contraire, des intérieurs d'églises (abside, nef, etc.), des salles ou des places publiques (sans jamais leur donner une précision absolue d'allures), et saurait ainsi la scène de l'intimité et de la banalité. Il permet en outre des agencements et des structures lâches et discontinues, tels qu'on peut les voir dans la *Cène* de Marko<sup>51</sup> (Yougoslavie). Des éléments architecturaux non reliés entre eux y sont disposés en demi-cercle, et suggèrent un espace homogène d'une certaine profondeur. La facilité de disposer des éléments épars dans un demi-cercle, rend à son tour possible la coexistence d'éléments du décor d'intérieur et d'éléments purement architecturaux vus de l'extérieur. On évite ainsi une localisation trop précise des scènes et la confusion avec une réalité ambiante donnée<sup>52</sup>.

Indépendamment de l'espace semi-circulaire, on voit de plus en plus, à mesure que l'époque est avancée, des formes incurvées — *exèdres*, arcades, architraves en fer à cheval — se mêler aux autres éléments du décor. Leur origine romaine, pourtant certaine, saute rarement aux yeux, à cause de leur façon particulière de s'associer aux autres architectures. Voyons de plus près en quoi consiste cette façon particulière d'intégration aux ensembles déjà constitués.

Le plus souvent, les formes incurvées sont placées au milieu d'autres éléments architecturaux se composant de surfaces rectilignes et d'angles aigus, comme c'est le cas dans la *Nativité de la Vierge* à Vatopédi (Mont Athos, XIV<sup>e</sup> s.) (fig. 25). Coïncée entre des éléments qui s'opposent à leurs courbes (plus exactement aux tranches d'espaces que ces courbes découpent), la puissance suggestive de ces formes incurvées est très amoindrie. Cette opposition entre lignes obliques et lignes droites rejoint celle de la ligne brisée en « V » et de l'horizontale représentée par le *mur de fond*, dont il a été question.

Dans d'autres cas, les arcades incurvées, les *exèdres*, etc. servent proprement à décrire l'espace en demi-cercle. Elles se détachent alors sur un fond uni, donnant beaucoup d'élégance et de grâce à l'ensemble de la composition<sup>53</sup> — mais ces cas sont bien rares.

Malgré la constante indétermination du lieu représenté, qui se révélera comme un trait caractéristique de la peinture des Paléologues, l'espace semi-circulaire suggère le plus souvent un intérieur. Il est intéressant de noter que, dans l'antiquité, celui-ci était surtout utilisé dans des scènes de plein air (jeux, tribunal etc.) alors que l'intérieur se présentait d'habitude suivant le schéma carré et symétrique de la pièce avec ses trois murs. On comprendra mieux l'importance de la figuration de l'intérieur — premier point marquant la rupture entre Byzance et l'Italie à l'aube des deux Renaissances — en poursuivant cette recherche sur des exemples représentant un seul et même sujet — la *Nativité de la Vierge*, par exemple.

## V

Au XI<sup>e</sup> siècle, l'iconographie de la scène est bien établie. Ainsi, l'on voit à Daphni (fig. 21) les personnages groupés autour du lit de sainte Anne, se détacher sur un fond d'or uni.

51. Eglise des Saints-Apôtres, vers 1250 (Ibidem, pl. 8 a).

52. Cela ne veut pas dire, que l'espace en demi-cercle est toujours constitué à l'aide de structures discontinues. Si pareille affirmation est exacte pour la plus grande partie des cas, on trouve également le mur de fond incurvé décrivant un espace semi-circulaire, comme on

peut le voir dans la *Cène* du Monastère de Marko (Yougoslavie, photo coll. H.E.) ou dans la *Dormition de la Vierge* à la Péribleptos de Mistra (G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 116, 4). Mais dans un cas comme dans l'autre, la localisation des scènes est évitée.

53. Dans la *Rencontre à la porte Dorée*, à Gradac,

Aucun détail décoratif ou architectural ne trouble la sereine clarté de cette composition hors de l'espace et du temps. L'essentiel en est maintenu à Santa-Maria in Trastevere (XIII<sup>e</sup> s.) (fig. 22), du moins pourrait-on le croire : même lit de sainte Anne placé horizontalement, même attitude de celle-ci, disposition et mouvements analogues des deux femmes venant de droite. Le groupe des servantes baignant l'enfant est légèrement déplacé de gauche à droite, et une femme manque dans l'angle gauche — détails inessentiels, qui frappent à peine. Cependant, une différence fondamentale rend la scène méconnaissable : le fond d'or uni est remplacé par une coulisse consistant en un plafond à caissons et deux murs latéraux s'avancant, il est vrai, avec une extrême prudence. Ce décor d'intérieur n'est qu'ébauché (il ne couvre même pas tout le fond), mais tel quel, il suffit pour faire de l'évocation d'un événement unique et solennel se déroulant dans un éternel présent, une scène de genre. Cette étrange transformation s'est opérée parce que l'action a été située dans un lieu précis, intime et clos, dans une chambre représentée avec ce qu'elle a de plus typique.

Le contour brisé du plafond se révèle, une fois de plus, comme une structure-clef déterminant l'espace tridimensionnel. Sa représentation approximative devance la découverte scientifique de la perspective. Il est évident, que cette représentation de l'espace, opposée à celle caractérisant la Renaissance des Paléologues, a été le fruit d'un état d'esprit très différent du byzantin. C'est là l'aboutissement du désir de rendre l'histoire sacrée familière au spectateur, de la mêler en quelque sorte à sa propre vie. D'où l'observation directe de la réalité, qui fait que le contour du plafond est découvert bien avant celui du plancher. Ce dernier étant presque toujours masqué par des meubles, l'autre se laissait plus facilement étudier et sautait aux yeux. Giotto n'aura plus qu'à préciser cette ligne du plancher pour que naisse la parfaite illusion de l'intérieur.

Comment se présente la scène de la Nativité de la Vierge dans la peinture murale au temps des Paléologues ? A Studenica (église de Saint-Joachim et Sainte-Anne) le mur de fond s'est dédoublé, et sépare le champ pictural en trois bandes horizontales relativement étroites (fig. 23). Les architectures, représentant aussi bien des éléments de l'intérieur que des éléments de l'extérieur, sont placés dans la bande médiane, donc entre les deux murs. Elles sont toutes vues de trois quarts, mais le procédé est rendu parfaitement inefficace par la présence de ces deux cloisons horizontales.

A Daphni on pouvait supposer une unité spatio-temporelle. La scène se jouait dans un temps et dans un lieu abstrait. Autrement dit : elle ne se situait dans aucun lieu précis et ne se déroulait en aucune fraction de la durée. Le fond d'or, vide et nu, le lit de sainte Anne placé au centre de la composition, comme si ce fût un trône, l'attitude impassible de sainte Anne et des autres femmes en sont responsables. A Santa Maria in Trastevere temps et espace concret sont restitués. A Studenica, et dans toute la peinture des Paléologues, on assiste à un déséquilibre et à un déchirement entre les deux pôles d'attraction que représentent les images de Daphni et de Santa-Maria in Trastevere ; d'où l'expression dramatique et l'extraordinaire tension intérieure de ces images. L'absence d'un lieu concret (Daphni) y est remplacé par un lieu qu'on pourrait décrire par ces détails (Studenica), mais qui n'en reste pas moins fantastique et indéterminé. On se trouve donc devant une solution de compromis, qui se situe à mi-chemin entre le grand style monumental de la Byzance du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle et la Renaissance italienne. Il en est de même pour la détermination du facteur « temps ».

(G. MILLET, A. FROLOW, *La Peinture...* fasc. II, pl. 60, 3), dans *Jésus parmi les docteurs*, à Sopoćani (PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. 20 a), dans la *Présentation de*

*la Vierge au temple*, à la Métropole de Mistra (G. MILLET, *Mistra...* pl. 74, 1).





FIG. 23. — Studenica. Saint-Joachim et Sainte-Anne. Nativité de la Vierge.



FIG. 24. — Arilje. Eglise du monastère Saint-Achilléos. Nativité de la Vierge.

Par le rythme, auquel les figures restent soumises dans la peinture des Paléologues, elles échappent à l'instant présent et à la réalité quotidienne. Mais par leurs mouvements de plus en plus violents, de plus en plus près de l'instantané, ainsi que par l'apparition fréquente d'accessoires familiers — clous, tenailles, marteaux, carafes etc. — ils s'éloignent des personnages-symboles des siècles précédents, et s'enfoncent à demi dans la durée.

A Arilje (fig. 24) le décor architectural, très fantaisiste, est plutôt celui d'un intérieur. L'espace y est très morcelé, chaque élément découpant le sien et correspondant à un groupe de personnages. Aucune vision d'ensemble homogène n'est réalisée, ni en ce qui concerne l'espace, ni en ce qui concerne le temps.

Tandis que sainte Anne au visage inquiet s'appuie sur une des servantes (le bras droit autour de son cou), plonge une cuillère dans un bol (main gauche), et tend à se situer ainsi dans un instant précis de la durée, la femme baignant l'enfant a l'expression absente et impassible des visages d'autrefois. Dans la même scène à la Péribleptos de Mistra<sup>54</sup>, les édifices ont une forme tellement simplifiée et abstraite, que le spectateur ne songe même pas à les identifier. Il a l'entière liberté d'imaginer la scène dans la rue ou dans un lieu clos. A Vatopédi (Mont Athos) (fig. 25) de nouvelles tendances s'affirment. Un plus grand souci de la profondeur fait déplacer le lit de sainte Anne, qui prend une position diagonale et élargit ainsi l'espace assigné aux figures<sup>55</sup>. D'autre part, on s'applique visiblement à ne plus séparer les figures des éléments du décor architectural, mais à les entremêler.

Toujours dans le but de creuser l'espace, on place une multitude de petits meubles au premier plan et cherche à en entourer les personnages. De nombreux « chocs » se produisent entre ces divers éléments accumulés et donnent une petite note dissonante à l'ensemble. C'est là un trait capital qui s'accuse vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle et qui sera extraordinairement tenace. Même lorsque les grandes époques créatrices seront passées, et que l'Occident influencera l'art byzantin devenu routine, on ne sortira pas de là. A cet égard, il pourrait être intéressant de citer une icône du XV<sup>e</sup> siècle au musée de Leningrad<sup>56</sup>, représentant toujours la Nativité de la Vierge. La composition est plus libre, les personnages ont subi quelques changements, la profondeur est accusée, et les édifices du fond rappellent



FIG. 25. — Mont Athos. Vatopédi. Nativité de la Vierge.

54. G. MILLET, *Mistra...* pl. 127, 1.

55. C'est dans le même but, qu'à cette époque, on déplace également le sarcophage dans la scène des Saintes femmes au tombeau. Au lieu de sa position horizontale primitive, celui-ci est figuré le plus souvent en position

diagonale (G. MILLET, *Evangelie...* fig. 576, 577 et pp. 533, 534).

56. FELCETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei*, Olten, 1956, pl. 127.



les miniatures occidentales. Deux constantes demeurent au milieu de tant d'innovations : sainte Anne enfante toujours encore dans la « rue », et les éléments du décor s'entrechoquent violemment, malgré un effort visible tenté au profit de la perspective et de la symétrie.

## VI

Cet examen rapide nous a introduit dans la deuxième phase d'évolution du décor architectural byzantin, phase qui se situe dans les dernières décades du XIII<sup>e</sup> et au cours du XIV<sup>e</sup> siècle. Quelques traits nouveaux vont apparaître, d'autres se sont affirmés. En voici les plus importants : indétermination du lieu représenté, position des meubles et des édifices avec les angles tournés face au spectateur, multiplication des éléments architecturaux dans une même scène, complication interne de ces éléments (développement en hauteur par succession d'« étages »), morcellement de plus en plus considérable de l'espace, d'où un espace absolument discontinu, entrechocs entre les diverses parties du décor, dislocation et incohérence.

L'effort pour maintenir l'indétermination du lieu mène vers une confusion que nous appellerons la confusion *intérieur-extérieur*. Les exemples se limitant au sujet de la Nativité de la Vierge nous ont montré, à eux seuls, cette coexistence constante entre des lits et des édifices, des tabourets et des portiques. Mais la confusion en question est poussée encore beaucoup plus loin que cela. Elle se réalise de plusieurs façons.

La première est celle qui vient d'être mentionnée. La seconde consiste à montrer simultanément, et sur une même forme architecturale, son aspect intérieur et son aspect extérieur, ou du moins une partie de l'un et de l'autre. Les coupes couronnant certains édifices comme dans la *Cène* de Crkavata près d'Ivanovo<sup>57</sup> ou dans *Pilate se lave les mains* de Pološko<sup>58</sup> (Yougoslavie), sont très souvent représentées ainsi.

Une autre façon de confondre intérieur et extérieur apparaît fréquemment dans des scènes telles que Jésus chassant les marchands du temple, ou la Présentation de la Vierge au temple. Deux formes plastiques y expriment une seule et même chose — le temple. Celui-ci est représenté une fois comme un édifice vu de l'extérieur, et une seconde fois par un détail de son intérieur qui a valeur de symbole, et se trouve placé au même plan que les personnages — *le ciborium*. Cette double représentation est si courante dans les scènes mentionnées, qu'il est presque superflu de citer des exemples : à Arilje, à Déčani, à la Péribleptos de Mistra, on la trouve dans la *Présentation de la Vierge au temple*<sup>59</sup>, à Gračanica (Yougoslavie) — dans *Jésus chassant les marchands*<sup>60</sup>, etc.

Dans le cadre des conceptions byzantines, rien ne semble plus naturel que cette coexistence de l'intérieur et de l'extérieur, de la chose concrète et de son symbole. On ne cherchait ni un moyen d'expression réaliste, ni un langage ésotérique pour traduire en valeurs plastiques la vérité des choses, mais simplement des équivalences directes, fussent-elles illogiques. On montrait ainsi une scène dans son intégralité, à la fois intérieur et extérieur, réalité et symbole. C'était une image synthétique remplaçant un long récit.

A la fin de l'Antiquité et durant l'époque Justinienne on représentait déjà un édifice vu de l'extérieur avec un maximum d'ouvertures, laissant voir son intérieur, comme si l'on tenait précisément à en montrer simultanément les deux aspects. On voit cela à Saint-Appolinaire-

57. A. VASSILIEV, *Ivanovskite stenopissi...* pl. 40.  
58. PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. CLIII.  
59. G. MILLET, A. FROLOW, *La Peinture...* fasc. II,

pl. 73, 1 ; PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. CXXXIII ;  
G. MILLET, *Mistra...* pl. 131. 1.  
60. Photo coll. H.E.

le-Neuf, dans la figuration du palais de Théodoric, de la *Civitas Classis*<sup>61</sup>, etc. Le même procédé a été repris dans le Pentateuque de Tours (fol. 25)<sup>62</sup> où, comme à Ravenne, le fond derrière les ouvertures des édifices (fenêtres, arcades, portes) est presque toujours d'une couleur se distinguant à la fois du fond tout court et de la teinte choisie pour l'extérieur des murs et des toits. Au temps des Paléologues, on représente volontiers l'extérieur comme symbole de l'intérieur, ou alors on pratique les autres confusions *intérieur-extérieur*, dont nous venons de parler, mais il s'agit probablement d'une continuité ou d'une reprise de la même tradition.

La confusion *intérieur-extérieur* se laisse observer dans la forme même de certains éléments du décor. Un meuble est parfois conçu comme un petit édifice, ainsi qu'on le voit sur l'icône de l'Annonciation d'Ohrid (musée de Skopje, des. III. b), et un édifice comme une armoire, pareil à ceux de la *Nativité de la Vierge* de la Péribleptos de Mistra<sup>63</sup> ; ou alors, ce sont des formes abstraites — ni meubles ni architectures — consistant en une combinaison de cubes plus ou moins hauts, rappelant ceux du *Jugement d'Anne et de Caïphe* à Pološko<sup>64</sup>.

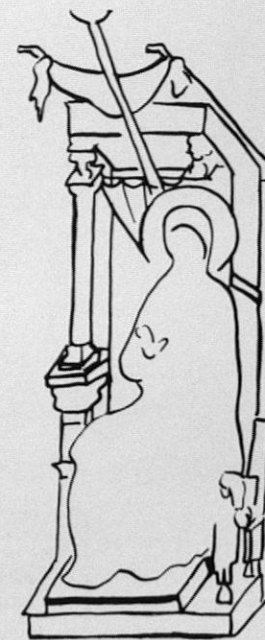
Non contents de faire voisiner dans la même scène des éléments du décor d'intérieur avec des éléments architecturaux, les artistes opèrent encore une déroutante fusion entre les deux. Les divers trônes de la Vierge dans l'Annonciation, de même que les trônes figurant quelquefois dans les *Miracles du Christ*, permettent de l'observer et de la définir. A l'aide d'une série d'exemples qui ne se succèdent pas nécessairement dans le temps, nous essaierons de suivre les étapes et les types de cette fusion.

Dans l'Annonciation de Berende (Bulgarie, XIV<sup>e</sup> s., des. I a) la Vierge est assise sur un siège à dossier arrondi, qui se prolonge vers l'avant et constitue des accoudoirs. Ce siège est grand, massif, et il encadre parfaitement le personnage. Derrière lui, une muraille basse s'étire horizontalement, coupant la composition en deux. Puis vient l'édifice traditionnel vu de trois quarts, placé légèrement à gauche du trône et derrière le mur. Dans toutes les compositions correspondant à ce schéma il n'existe aucun lien entre le trône et l'architecture.

A l'église Saint-Nicolas à Kastoria (des. I b) la même scène est conçue suivant un autre type iconographique. Elle se présente avec des changements qui, à première vue semblent insignifiants quant au décor architectural. Le siège à dossier rond a été décomposé et privé de ces parties latérales ; deux formes bien distinctes le constituent ; l'une représentant le siège



DES. III. a. — Icône de l'Annonciation d'Ohrid.



DES. III. b. — Mont Athos. Hilandar. Annonciation.

61. G. BOVINI, *Eglises de Ravenne*, Novara, 1960, p. 102, 104.

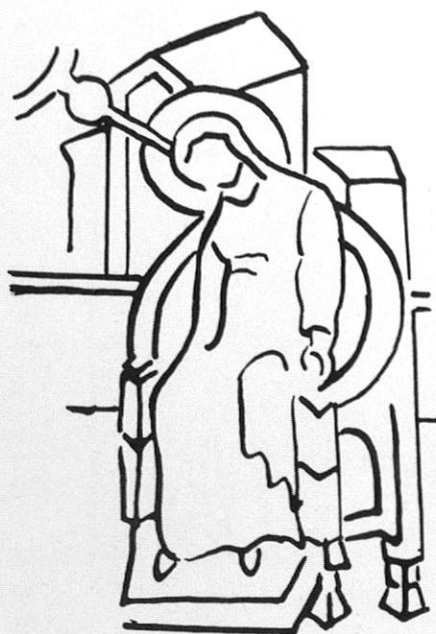
62. A. GRABAR et C. NORDENFALK, *Le Haut moyen*

âge... p. 103.

63. G. MILLET, *Mistra...* pl. 127, 1.

64. PETKOVIC, *La Peinture serbe...* pl. CLII.





DES. I. a. — Berende. Annonciation.



DES. I. b. — Kastoria. Saint-Nicolas. Annonciation.



DES. I. c. — Icône de l'Annonciation du Victoria and Albert Museum.



DES. II. a. — Mont-Athos. Chilandar. Jésus chez Marthe et Marie.



DES. II. b. — Nagoričino. Saint-Georges. Jésus prêchant après le Lavement des pieds.

même, ressemble à une caisse, l'autre, constituant le dossier — à une surface semi-circulaire. La muraille s'est considérablement rétrécie, aussi bien en longueur qu'en hauteur. L'architecture est passée de gauche à droite et se trouve ainsi juste derrière le siège. Détail significatif, la muraille ne sépare plus le trône de l'édifice et s'arrête là, où celui-ci commence.

Enfin, sur l'icône de l'Annonciation du Victoria and Albert Museum (des. I c) l'architecture s'est encore avancée. Le siège a toujours l'aspect d'une caisse, mais le dossier a disparu. C'est l'édifice qui vient lui-même se greffer sur le siège et constitue ainsi ce dossier. Les mêmes étapes et les mêmes variantes existent pour d'autres types de sièges et d'architectures aboutissant également à une fusion.

Dans la *Guérison du paralytique* à Dečani, une maison avec un portique à ailes latérales est représentée vue de face et placée au fond du tableau. Il n'y a pas de trône. Le même type d'édifice, mais vu de trois quarts apparaît dans *Jésus chez Marthe et Marie* (Mont Athos, XIV<sup>e</sup> s., des. II, a). Il est placé derrière la muraille basse, séparant le siège sur lequel est assis le Christ du fond architectural. Exactement le même édifice vient se greffer sur le même siège à Staro Nagoričino (église Saint-Georges, 1313-1318) dans la scène de Jésus prêchant après le Lavement des pieds (des. II, b).

C'est exactement en sens opposé qu'évoluera un autre prototype. Dans l'Annonciation de Hilandar (des. III, a) on retrouve le trône en forme de caisse avec dossier semi-circulaire, observé à Kastoria. Derrière celui-ci s'élève un baldaquin. Sur l'icône de l'Annonciation d'Ohrid (des. III, b) cette petite architecture viendra s'emboîter directement sur le siège (le dossier est supprimé), et les colonnes soutenant le baldaquin s'avanceront au point de rejoindre les pieds du siège. Un trône à baldaquin avec un plafond à caissons est ainsi constitué. L'architecture est devenue meuble. L'importance de ce meuble, la richesse de son ornementation et sa façon d'entourer la Vierge de tous les côtés, rend la présence d'un édifice complètement inutile.

On pourrait dire d'une façon générale que, lorsque le trône a lui-même la forme d'un petit intérieur, comme dans ce dernier cas, l'édifice est supprimé ; lorsque le trône, sans avoir une forme aussi complexe, est cependant assez important, comme à Berende (des. I a), l'édifice est soit reculé dans le fond, soit déplacé à gauche ou à droite, soit très simplifié ; lorsque c'est le siège qui est simplifié et perd de son importance, l'édifice en gagne au contraire, et apparaît juste derrière lui (des. I b, II a, III a), lorsqu'enfin le siège perd dossier, accoudoirs et toute ornementation, l'édifice vient fréquemment se greffer sur lui, remplaçant le dossier, et encadrant parfaitement la figure (des. I c, II b, III b).

Ne figurant plus seules sur un fond uni, comme aux siècles précédents, mais au milieu d'un fourmillement d'éléments architecturaux et de personnages secondaires, les figures cen-

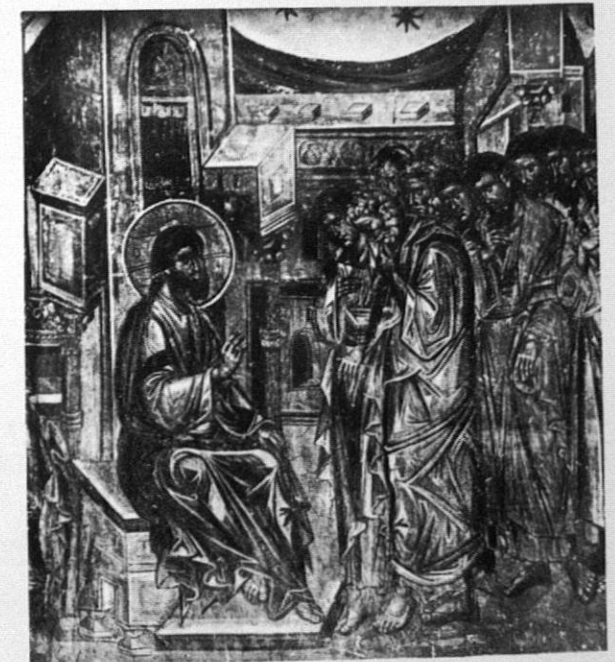


FIG. 26. — Vatopédi, Jésus explique le sens du Lavement des pieds.



trales d'une scène reçoivent toute leur importance à l'aide d'encadrements de ce genre. La peinture de l'époque des Paléologues est allée si loin dans ce sens là, qu'on peut affirmer, que le décor architectural est nettement dépendant des figures, se pliant à leurs « exigences »,



FIG. 27. — Constantinople. Kahrié-Djami.  
Annonciation près du puits.

se « cassant » et se désarticulant contrairement à toute logique. C'est ainsi que, meubles et architectures peuvent se présenter intimement liés, et même composés de formes plus ou moins abstraites, et que leur fusion, si fusion il y a, ne rencontre aucun obstacle. Dans *Jésus explique le sens du Lavement des pieds*, à Vatopédi (fig. 26) on ne peut départager les éléments appartenant primitivement à l'édifice et ceux appartenant au trône. Ce qui saute aux yeux, est uniquement l'application de l'artiste à cerner la figure du Christ par des éléments architecturaux, quitte à les placer de façon inorganique et très peu harmonieuse. C'est grâce à de semblables procédés que le décor aboutit quelquefois à des éléments géométriques abstraits, comme on peut le constater dans *l'Apparition de Jésus aux apôtres* à Peč<sup>65</sup>, par exemple.

La fusion *meuble-architecture* ne se limite nullement aux trônes ou aux sièges de tout genre. Il a déjà été question des architectures ressemblant à des meubles, et d'armoires ou de pupitres se distinguant par des structures architecturales. Notons encore, que les lits sur lesquels sont représentés les personnages étendus se relient souvent à des édifices, et cela surtout dans les scènes de la Vie de Joseph<sup>66</sup>.

## VII

L'ensemble des exemples cités jusqu'ici serait suffisant pour prouver qu'un lien étroit existe dans la peinture des Paléologues entre personnages et architectures. Mais quelles sont les diverses façons par lesquelles s'exprime cette dépendance ?

Les cas qui se présentent le plus souvent sont ceux, où les architectures prolongent directement dans l'espace un groupe de personnages ou une figure isolée. Cette façon de

se « cassant » et se désarticulant contrairement à toute logique. C'est ainsi que, meubles et architectures peuvent se présenter intimement liés, et même composés de formes plus ou moins abstraites, et que leur fusion, si fusion il y a, ne rencontre aucun obstacle. Dans *Jésus explique le sens du Lavement des pieds*, à Vatopédi (fig. 26) on ne peut départager les éléments appartenant primitivement à l'édifice et ceux appartenant au trône. Ce qui saute aux yeux, est uniquement l'application de l'artiste à cerner la figure du Christ par des éléments architecturaux, quitte à les placer de façon inorganique et très peu harmonieuse. C'est grâce à de semblables pro-



FIG. 28. — Mistra. Péribleptos.  
Joachim devant le Conseil des Douze Tribus.

bâtir une composition ressort très bien dans la *Communion des apôtres* de Saint-Nikita près de Cučer (fig. 13). L'image s'étend en longue frise. Au lieu de se suivre en file ininterrompue, les apôtres sont partagés en deux groupes. A l'un correspond l'architrave en forme de « V », qui a été étudié plus haut, à l'autre un architrave en dents de scie ; le Christ et l'ange enfin, sont parfaitement encadrés par le *ciborium*.

Un second cas de « dépendance » se présente dans les images extrêmement nombreuses, où les architectures s'avancent des deux côtés de la scène, cernant les personnages qui se trouvent au milieu du champ pictural, et y amenant insensiblement le regard du spectateur. *L'Annonciation près du puits* de Kahrié-Djami (fig. 27) correspond exactement à ce type de figurations.

Un dernier cas très fréquent est celui d'architectures s'ordonnant au hasard, mais avec des éléments se détachant d'elles, pour « pointer » directement sur le personnage principal et le mettre en évidence. Or, cette façon de se détacher d'un ensemble et de se diriger dans une direction donnée, qui n'est pas déterminée par la structure de l'objet, mais par l'emplacement d'un sujet extérieur à lui (la figure en l'occurrence), provoque souvent un effet de cassure, que les artistes ne cherchent point à limiter par un quelconque souci de la perspective, ainsi qu'il a été expliqué à propos du trône de Vatopédi (fig. 26). La cassure qu'on peut observer dans *Joachim devant le Conseil des Douze Tribus*, à la Péribleptos de Mistra (fig. 28) est encore plus significative. Afin de se diriger sur Joachim, un détail de l'architecture se trouvant derrière lui est comme brisé, puis rajusté selon la place occupée dans l'image par le personnage principal. Si l'on avait voulu être logique, on aurait dû tourner tout l'édifice dans le sens exigé par cette figure centrale. Mais d'une part, les objections de la logique n'étaient pas prises en considération et, d'autre part, un groupe de personnages apparaissant dans l'encadrement de la porte de ce même édifice exigeait, de son côté, une façade frontale (telle que le peintre l'a représentée). Ce groupe et le principal protagoniste de la scène ayant, face à la même architecture des exigences contraires, celle-ci est simplement démembrée : la façade (avec la porte) est représentée de face, le côté latéral — de profil, et un élément se détache de ce côté latéral pour « pointer » (en se présentant de face) très ostensiblement sur la figure de Joachim<sup>67</sup>.

Ainsi, quelle que soit la façon de disposer les personnages, on se conforme à certains principes de correspondance entre éléments du décor et figures, en laissant toujours le rôle déterminant aux figures. Les divers éléments architecturaux en sont des fonctions, presque des projections, et trouvent en eux leur justification.

Un autre trait caractéristique s'accroissant au cours du XIV<sup>e</sup> siècle, est l'acharnement avec lequel on dispose meubles et édifices de façon à en montrer deux surfaces ; l'arête tranchante séparant ces surfaces est placée face au spectateur (fig. 25, 29). Cette tendance est déjà très marquée au XIII<sup>e</sup> siècle et se manifeste, en somme, dès que le décor cesse d'être un rideau de fond à deux dimensions. Le procédé lui-même, vient de l'art antique. Mais n'importe quelle image antique prise au hasard permet de remarquer combien la façon de l'appliquer diffère, lorsqu'on l'observe — à un millénaire de distance — à Pompéi, ou dans les pays d'influence byzantine. Dans une composition de la *Casa dei Vettii* à Pompéi (fig. 30)

67. Voir d'autres « brisures » semblables dans : *L'enfance de la mère de Dieu* à la Péribleptos de Mistra (G. MILLET, *Mistra...* pl. 128, 4), la *Présentation de la Vierge au temple*, à la même église (Ibidem, pl. 128,

5), *La Sagesse s'est construit un temple*, à Saint-Clément d'Ochrid (G. MILLET, A. FROLOW, *La Peinture...* fasc. III, pl. 13, 2) la *Pentecôte*, à la même église (ibidem, pl. 51, 4).

65. Ibidem, pl. XXVI.

66. S. BETTINI, *Mosaici antichi...* pl. LXX, LXXXIII.



les éléments cubiformes qui remplacent meubles et architectures et rappellent les tabourets, marchepieds, tables etc. des images byzantines, sont tous placés de façon à être vus de trois quarts, mais ils se groupent dans un ordre précis, obéissant non seulement aux lois de la perspective, mais aussi à celles de la symétrie. A Byzance, les éléments du décor sont disposés, on l'a vu, en fonction de considérations totalement étrangères à ces lois ; ces considérations sont moins d'ordre esthétique, que d'ordre sémantique, puisque c'est le personnage ou l'action principale qui détermine en grande partie l'ordre des architectures. Remarquons en second lieu, que la recherche de la tridimensionalité étant franche (sans contradictions internes) dans l'art antique, rien ne s'oppose aux angles des objets représentés. A Byzance une certaine profondeur est bien postulée par les objets, mais l'existence du *mur de fond*, autrement dit, l'opposition entre lignes droites et lignes brisées, ainsi que la persistance dans certaines images d'une bande de sol très étroite (fig. 14), nous ont déjà montré combien ce postulat de la profondeur était équivoque. Enfin, chaque élément du décor architectural byzantin a son propre point de fuite, et il n'existe aucune coordination entre ces points de fuite nombreux. La complication des formes vers la fin de l'époque Paléologue et leur accumulation dans un espace trop étroit ne font qu'accentuer cet état de choses.

Le décor architectural se complique, en effet, à l'extrême au cours du XIV<sup>e</sup> siècle. Les formes initiales, relativement simples, se déploient en ramifications dans tous les sens (largeur, hauteur, profondeur) et s'enrichissent ainsi de détails imprévus. Toutefois, il faut remarquer que ces détails ne se relient organiquement à l'objet initial comme pourrait le faire soupçonner le terme de « ramification ». Ils lui restent, au contraire, extérieurs, surajoutés, et on verra plus loin, que souvent les différentes parties de ces structures s'opposent entre elles et provoquent la dislocation de l'objet. Précisons, pour l'instant, que la ramification se fait surtout dans le sens de la hauteur. Les formes se superposent de la façon la plus gratuite et la plus fantaisiste, comme on peut le voir dans une scène de martyre à Staro Nagoričino<sup>68</sup> où quatre éléments s'échafaudent les uns sur les autres. Même à Kahrié-Djami, où l'ensemble des compositions est dominé par un sentiment de la mesure et de l'harmonie, les édifices se trouvent surchargés de détails inutiles et se superposent souvent les uns aux autres de manière à constituer une seule architecture à plusieurs « étages », comme c'est le cas dans *l'Annonciation près du puits* (fig. 27). Il n'y a aucun lien fonctionnel entre ces « étages ». C'est comme si, ne pouvant ranger un grand nombre d'objets dans le sens de la largeur (l'absence de perspective ne le permettrait pas), on avait trouvé cette solution.

L'accumulation de formes ainsi constituées dans un champ pictural en disproportion avec leur nombre et avec leur taille, comme on le voit constamment au XIV<sup>e</sup> siècle, provoque un effet d'entassement. Celui-ci est, en somme, une nouvelle manifestation d'« horreur du vide ». Il est évident que les façons dont s'exprime le *horror vacui* de l'art paléochrétien d'une part, et celui de la Renaissance des Paléologues d'autre part, diffèrent profondément l'une de l'autre, puisque la première consiste en une juxtaposition d'objets vus de face et ordonnés comme les motifs d'un tapis, alors que la seconde se révèle comme une opposition d'objets vus de trois quarts, s'affrontant par leurs angles, et donnant l'impression d'un choc imminent.

Par rapport à l'ensemble harmonique qu'est une image byzantine, ces entrecroisements ont la valeur de dissonances, par rapport à son ordonnance rythmique, ils représentent des contre-temps qui interrompent le cours de la mélodie en la chargeant d'effets dramatiques. Répé-

68. Saint Georges flagellé avec des nerfs de bœuf, (G. MILLET, A. FROLOW, *La Peinture...* fasc. III, pl. 102, 3).



FIG. 29. — Peć. Mère de Dieu. Saint Matthieu.

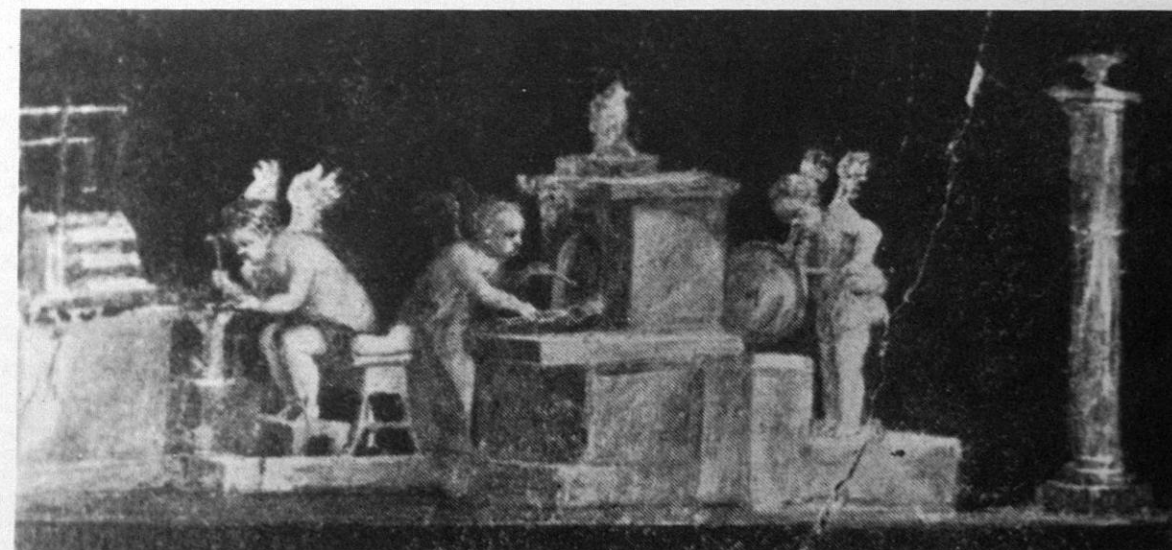


FIG. 30. — Pompéi. Casa dei Vetti. Fresque.



tons-le, la raison majeure pour laquelle les éléments du décor architectural se heurtent, est l'existence simultanée de deux tendances contraires dans cette peinture : refus de la perspective d'un côté, et prétention à la tridimensionalité de l'autre. Chaque élément découpe ainsi sa propre tranche d'espace, contredisant celle qui voisine avec lui. L'entrechoc est la conséquence directe de la coexistence, dans une seule composition, de diverses tranches d'espace, conditionnées elles-mêmes par la disposition non coordonnée des éléments architecturaux. Chaque élément, existant pour soi ou pour un personnage, s'oppose à l'autre et le heurte.

Quant à la perspective proprement dite, qu'emploie l'artiste byzantin du temps des Paléologues, nous n'avons pas à l'analyser en détail ici<sup>69</sup>. C'est celle de l'époque Justinienne et celle de l'art médiéval byzantin et occidental. Le plus souvent, on se sert de la perspective inversée. Il arrive cependant, que certains objets soient représentés selon la perspective au point de fuite unique. Ces objets étant isolés ne font qu'augmenter la confusion déjà existante<sup>70</sup>. La perspective rayonnante, la perspective à vol d'oiseau, sont elles aussi constamment employées.

Il y aurait une dernière tendance presque aussi générale que la tendance à l'entrechoc à noter, c'est la *diversité des points de vue*, dont il a déjà été question ; elle mène à une dislocation du décor architectural. L'entrechoc se produisait grâce à un entassement dans des conditions données. S'il fallait lui supposer une force inhérente, ce serait une force centrifuge. La dislocation est, au contraire, une dispersion et une dislocation. Dispersion, lorsque le terme s'applique à une scène entière, dislocation lorsqu'il ne concerne qu'un élément du décor.

Envisageons d'abord le premier cas, celui de la dispersion. Il se produit, quand il y a une *diversité des points de vue* appliquée à la même scène. Autrement dit : si l'on admettait la supposition fautive que le peintre travaille d'après nature, il faudrait conclure qu'il se déplace sans cesse, montrant un élément vu de l'angle droit du tableau et l'autre de l'angle gauche.

Il faudrait se souvenir ici des décalages dans les trois sens constatés à l'époque précédente immédiatement celle des Paléologues, vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 4). Par la suite, ces décalages se sont révélés comme quelque chose de fondamental, dans l'agencement du décor architectural. Dans la *Communion des apôtres* de Gračanica (fig. 31) les ouvertures dans la muraille sont vues de droite, alors que les créneaux faisant partie de cette même muraille et se trouvant juste au-dessus de ces ouvertures, sont vus de gauche. Au Monastère de Marko (Macédoine, fig. 32) les deux tourelles d'une muraille sont représentées, l'une avec un toit vu d'en haut, et l'autre avec ce même toit vu d'en bas. Les contradictions peuvent être encore beaucoup plus fortes. Ainsi dans le *Lavement des pieds* à Ivanovo (fig. 34) les parties plus basses de l'architecture (ailes latérales) sont vues d'en bas, alors que certaines parties plus hautes (édifice central) sont vues d'en haut. Enfin, le décalage dans le sens de la profondeur a lieu, soit lorsque des éléments sont projetés simultanément en avant et en arrière du mur de fond, soit lorsque dans certaines structures des tranches horizontales et des tranches verticales

se trouvent simplement juxtaposées, comme on l'observe sur l'architecture (gauche) de la *Présentation de la Vierge au temple* à la Métropole de Mistra (fig. 33). Ce sont ces décalages qui donnent à certaines scènes quelque chose d'extrêmement décentralisé, de disloqué, comme si leurs diverses parties existaient indépendamment les unes des autres.

Lorsque la *diversité des points de vue* s'applique à un seul objet, celui-ci donne souvent

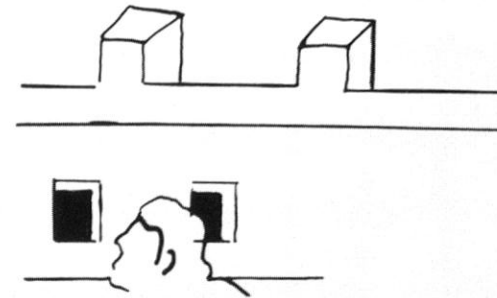


FIG. 31. — Gračanica. Eglise de la Vierge. Communion des apôtres.

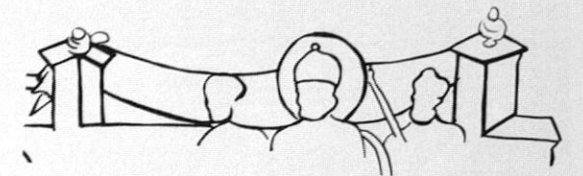


FIG. 32. — Monastère de Marko, narthex. Rois de l'Ancien Testament.

l'impression de se désarticuler et de se « casser », comme c'était le cas pour les éléments destinés à « pointer » sur un personnage. Dans le *Festin d'Hérode*, à Saint-Marc de Venise, une curieuse forme architecturale est montrée à la fois d'en bas, puis parallèlement au regard du spectateur, et enfin, d'en haut (fig. 35). A chaque « étage » correspond ainsi un point de vue différent. De même dans la *Présentation de la Vierge au temple* de la Métropole de Mistra (fig. 34), le *ciborium* est montré à la fois vu d'en haut et vu d'en bas. La même contradiction apparaît jusque dans un minuscule détail, qui est la fenêtre de l'un des édifices de la *Nativité de la Vierge* à Sainte-Sophie de Mistra<sup>71</sup>.

En étudiant ces tendances à l'entrechoc et à la dislocation, on comprend qu'ils sont en partie responsables du morcellement, du dynamisme et du désordre apparent, qui caractérisent le décor architectural de la peinture à l'époque des Paléologues. Ce dynamisme<sup>72</sup>, engendrant des tensions dramatiques et des dissonances, crée quelquefois un climat de cataclysme que le choix du coloris ne fait qu'intensifier.

Il nous reste à répondre à la quatrième question posée au début de ce chapitre : la peinture des Paléologues, et plus particulièrement sa représentation de l'espace, est-elle conforme aux principes fondamentaux de l'art byzantin, ou est-elle une révolution, se réalisant précisé-



FIG. 33. — Mistra. Métropole. Présentation de la Vierge au temple.

69. Voir à ce sujet : BERSTL, *Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei*, 1920 ; A. GRABAR, *Plotin et les Origines de l'esthétique médiévale*, Cahiers Archéol. I., Paris, 1945, p. 15-34 ; P.A. MICHELIS, *An esthetic approach to byzantine art*, London, 1955 ; E. PFUHL : *Primitive Pseudoperspektive der Höhenstaffelung auf der Fläche* ; O. WULF, *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*, Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarzow gewidmet, Leipzig, 1907.

70. A. Lesnovo (Yougoslavie, égl. de l'Archange Michel, 1341-1348, photo coll. E.H.) saint Athanase est représenté dans la pose des Évangélistes écrivant. Son pupitre est dessiné selon la perspective au point de fuite unique, avec des lignes dirigées vers le centre de la composition. Mais l'édifice du fond est figuré selon la perspective renversée, ce qui crée un certain déséquilibre et un décalage, assez semblable à celui constaté déjà au XII<sup>e</sup> siècle.

71. G. MILLET, *Mistra...* pl. 133, 1.

72. Voir sur la qualité dynamique du décor architectural à l'époque des Paléologues : O. DEMUS, *Die Ent-*

*stehung des Paläologenstils in der Malerei*, Berichte zum XI intern. Byzantinisten-Kongress, III, p. 6.



NOTE SUR LE MOTIF DE « LA POULE ET DES POUSSINS »  
DANS L'ICONOGRAPHIE JUIVE

par Thérèse METZGER

Dans ses *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien* (deuxième article), parues dans les Cahiers archéologiques, XII, 1962, pp. 115-152, Monsieur le Professeur André Grabar a analysé le motif iconographique de la poule et des poussins, et à l'occasion, l'a rapproché de celui du coq emporté par un renard, qui apparaît dans les mosaïques de pavement des synagogues de Nirim et de Beit Alpha et de plusieurs églises paléochrétiennes<sup>1</sup>.

Ayant pris connaissance de deux illustrations du même motif dans des Bibles juives médiévales, la Bible de Lisbonne<sup>2</sup> et la Bible de Kennicott<sup>3</sup>, que j'ai étudiées au cours de recherches faites sous sa direction, Monsieur le Professeur Grabar a bien voulu m'inviter à apporter la modeste contribution de cette note à son étude.

Etant donné les dates des deux documents qui nous intéressent — début du XIV<sup>e</sup> siècle pour l'un, troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle pour l'autre<sup>4</sup> — il est évident qu'ils ne nous offrent qu'un témoignage relativement tardif et isolé de la tradition iconographique dont Monsieur le Professeur Grabar s'est efforcé de dégager les origines. Témoignage isolé, disions-nous ; à plus forte raison, si l'on remarque que l'apparition du motif dans la Bible du XV<sup>e</sup> siècle n'est pas dû, à proprement parler, à la persistance de la tradition mais au fait très particulier de la copie, assez libre d'ailleurs et non sans additions, par l'enlumineur de cette Bible, des ornements et des illustrations de la Bible du début du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

Dans les deux manuscrits le motif n'apparaît pas parmi ceux qui accompagnent le texte biblique, mais dans un des cadres ornés au centre desquels se développe le texte d'un traité grammatical qui dans les deux cas occupe un peu plus d'une douzaine de folios au début du codex et une douzaine à la fin<sup>6</sup>.

1. Op. cit. p. 124, n. 5.

2. Lisbonne, Bibliothèque Nationale, Ms. il. 72, fol. 42 verso. Le manuscrit n'a pas encore été publié.

3. Oxford, Bodleian Library, Ms. Kennicott 1, fol. 7 verso.

4. Le texte de la Bible de Lisbonne a été écrit en effet, d'après le colophon du scribe, en 1299-1300, et les enluminures sont ou contemporaines ou de peu postérieures. La Bible de Kennicott a été achevée pour le texte en 1476 et enluminée dans le même temps ou également peu après. Les deux manuscrits ont été écrits

et enluminés en Espagne, le premier à Cervera et le deuxième à La Coruña.

5. Fait signalé la première fois, à propos des lettres zoomorphes du colophon de l'enlumineur, par Cecil ROTH, *An Additional Note on the Kennicott Bible*, dans *The Bodleian Library Record*, VI, 1961 (n° 6).

6. Ces traités, habituels dans les Bibles juives espagnoles, donnaient toutes les indications nécessaires, en particulier pour la vocalisation, en vue de la lecture du texte biblique selon la tradition juive.



œuvres qui s'y trouvent réunies. Avec raison, il insiste sur les peintures de l'école crétoise du xvi<sup>e</sup> siècle, puis sur le rôle que Venise a joué dans l'histoire de l'art grec de cette période.

Le gros du volume est constitué par le Catalogue proprement dit qui comprend 276 numéros. Ce Catalogue est un modèle du genre et rendra les plus grands services à tous ceux, toujours plus nombreux, qui admirent l'art sévère des peintres d'icônes byzantines et les œuvres des artistes grecs qui, après la chute de Byzance et face à l'essor étonnant de la peinture italienne de la Renaissance, qu'ils étaient loin d'ignorer, cherchaient à continuer les traditions de leurs ancêtres. La série proprement byzantine est petite, dans cette Collection (cinq numéros). Mais en revanche, on y trouve de nombreux et excellents exemples d'icônes du xvi<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècles, dont des œuvres de Michel Damaskinos (œuvres certaines et attributions), Georges Klotzas, Emmanuel Lambardos, Emmanuel Tzanfournaris, Emmanuel et Constantin Tzanès et d'autres.

Certaines de ces œuvres ont une valeur esthétique considérable, d'autres témoignent de divers procédés d'inspiration italienne que les peintres grecs adoptaient, avec plus ou moins de restrictions, pour moderniser leurs modèles byzantins du temps des Paléologues. Inversement, un grand rétable vénitien du xiv<sup>e</sup> siècle (n° 178) nous fait assister à un essai, du côté italien, d'imiter un modèle grec. De part et d'autre, les tentatives de ce genre donnent lieu à des erreurs iconographiques amusantes et à divers compromis esthétiques qui ne manquent pas d'attrait.

André GRABAR.

## TABLE DES MATIÈRES

du volume XIV

|                                                                                                                                                     | Pages |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Paul-Albert FÉVRIER, <i>Notes sur le développement urbain en Afrique du Nord : les exemples comparés de Djémila et de Sétif</i> .....               | 1     |
| André GRABAR, <i>Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien</i> .....                                                                 | 49    |
| André GRABAR, <i>Un reliquaire provenant de Thrace</i> .....                                                                                        | 59    |
| Guy BARRUOL, <i>L'autel et les cancels paléochrétiens de Limans (Basses-Alpes)</i> .....                                                            | 67    |
| Jean HUBERT, <i>Dalles de marbre sculpté de Limans (Basses-Alpes)</i> .....                                                                         | 85    |
| Beat BRENNK, <i>Marginalien zum sog. Sarkophag des Agilbert in Jouarre</i> .....                                                                    | 95    |
| Mary LARRIEU, <i>Chapiteaux en marbre antérieurs à l'époque romane dans le Gers</i> ....                                                            | 109   |
| Suzy DUFRENNE, <i>Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins</i> .....                                                                | 159   |
| Tania VELMANS, <i>Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues</i> .....                        | 183   |
| Danielle GABORIT-CHOPIN, <i>Un dessin de l'église d'Aix-la-Chapelle par Adémar de Chabannes dans un manuscrit de la Bibliothèque Vaticane</i> ..... | 233   |
| MÉLANGES :                                                                                                                                          |       |
| Alain ERLANDE-BRANDENBURG, <i>Le monastère de Luxeuil au IX<sup>e</sup> siècle : topographie et fragments de sculpture</i> .....                    | 239   |
| Thérèse METZGER, <i>Note sur le motif de « la poule et des poussins » dans l'iconographie juive</i> .....                                           | 245   |
| André GRABAR, <i>Études critiques</i> .....                                                                                                         | 249   |